ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ

ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ



ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್

ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯೊಂದಿಗೆ

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ

ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ

ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ :
ಕೆ. ಎಸ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ

'ADHUNIKA KALE' : A translation of Paul Klee's 'On Modern Art' from Paul Findlay's English translation, into Kannada by K. S. Srinivasa Murthy, published by Karnataka Lalitakala Academy, Nrupathunga Road, Bangalore - 560 002 First Edition, 1991, pages viii+54 Price Rs. 20/- Copies :1000

ಪ್ರಥಮ ಕನ್ನಡ ಆವೃತ್ತಿ : 1991
ಪ್ರತಿಗಳು : 1000
ಬೆಲೆ : ರೂ. 20.00

ಪ್ರಕಾಶಕರು :
ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರಾವ್
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಮುದ್ರಕರು :
ರಶ್ಮಿ ಮುದ್ರಣ
ನಂ. 20, 5ನೇ ಕ್ರಾಸ್
ಸುಧಾಮನಗರ
ಬೆಂಗಳೂರು – 560 027.

ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ

ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ



ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್

ಎರಡು ಮಾತು

ಚಿತ್ರ, ಶಿಲ್ಪಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ದೃಶ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು. ಈ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಅರ್ಥ, ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ ಹಿಡಿಯಬೇಕಾದರೆ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಒಲವುಗಳು ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮದ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ತೊಡಕುಗಳಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಮಾತ್ರ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಸಂಯೋಜನೆ, ಯಥಾರ್ಥತೆ, ಅಮೂರ್ತತೆ, ವಿರೂಪ, ಆಧುನಿಕತೆ, ಪಾರಂಪರಿಕತೆ, 'ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪು' ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ಹೀಗೆ ಬದಲಾಗಬೇಕಾದ ನಮ್ಮ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾರಚನೆಯೂ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗಷ್ಟೇ ಈ ರೀತಿಯ ಕಲೆಯ ಭಾಷಾರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗುತ್ತಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅನುವಾದವು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆ: ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯು ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ (1879–1940) ಅವರ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿದೆ; ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾ ರಚನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. 'ಆಧುನಿಕ ಕಲೆ' ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ. ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಯಿರುವುದು ಸೃಷ್ಟಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಅಂದರೆ, ಈ ಮೂಲಕ ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದರ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಲು, ನೋಡುಗರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಇದೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ.

ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಪ್ರಟಿಸಲು ಮೂಲಕೃತಿಯ ಹಕ್ಕುದಾರರಾದ ಜಿನೀವಾದ M/s COSMOPRESS ಅವರು ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿ ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ನಮ್ಮ ಕೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ಡಾ. ಕೆ.ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಈ ಅನುವಾದವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಋಣಿಯಾಗಿದೆ.

ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಆರ್. ಎಂ. ಹಡಪದ್ ಅವರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಆಸಕ್ತಿವಹಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಕಲಾಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆಯು ಒಂದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಅನುವಾದವೂ ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಕಾಡೆಮಿಯು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪ್ರಕಟಣೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನೆಯುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯ.

ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಮೆ. ರಶ್ಮಿ ಮುದ್ರಣದ ಶ್ರೀ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಅವರಿಗೂ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮ ಕಲಾವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಕಲಾಸಕ್ತರವರೆಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೊಂದು ಅಮೂಲ್ಯ ಆಕರಗ್ರಂಥವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ.

ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರಾವ್
ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್
ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ

ಬೆಂಗಳೂರು
1991

ಮುನ್ನುಡಿ

ಪೂರ್ವಜರ್ಮನಿಯ ಯೇನ (Jena) ಎಂಬ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕಲಾಸಂಗ್ರಹಾಲಯವೊಂದಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕಲಾಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಲ್ಲಿ 1924ರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ ಉಪನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ನೀಡಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಈ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಬಂಧವು (treatisc) ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸ್ವಂತ ಕೃತಿಗಳೂ ಇದ್ದವು. ಈ ವೇಳೆಗೆ ಪೂರ್ವ ಜರ್ಮನಿಯ ವೈಮಾರ್‌ನಲ್ಲಿ (Weimar) ಬೌಹೌಸ್ (Bauhaus)* ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿನ್ಯಾಸ ಶಾಲೆಯು (school of design) ವಾಲ್ಟರ್ ಗ್ರೋಪಿಯಸ್‌ನ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ ಈ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ನಾಲ್ಕು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ ಪಾಠ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ಪಾಠ ಹೇಳುವ ಕೆಲಸವು ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮುಂದೊಡ್ಡಿತು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅವನನ್ನು ಆಳವಾದ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿದವು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮವೇ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು. ಆಧುನಿಕ ಕಲಾಚಳುವಳಿಯ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ತಳಹದಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಹಾಗೆ ಈವರೆಗೆ ಹಲವು ಕ್ರೀಯಾಶೀಲ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಗಹನವಾದುವು. ಅಲ್ಲದೆ, ಇವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸೌಂದರ್ಯಾತ್ಮಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತವೆ. ಮಾತೀಸ್, ಪಿಕಾಸೊ, ಮೂರ್ ಮುಂತಾದ ಇತರ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಉದ್ದೇಶಗಳ ಅಂತರಾರ್ಥಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ತಿಳಿವನ್ನು ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇಯ ವಿಚಾರಗಳ ಮಂಡನೆಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲದರ ಜೊತೆಗೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಸುಸಂಗತತೆ ಇದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ ಅನನ್ಯ. ಅವನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕತೆಗೆ ಒಲಿದವನು. ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಓದಿಕೊಂಡವನು. ಅಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಭಿನ್ನ

* **ಬೌಹೌಸ್** : ವೈಮಾರ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದ ಅಕಾಡೆಮಿ ಆಫ್ ಫೈನ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಮತ್ತು ವೈಮಾರ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್ಸ್ ಅಂಡ್ ಕ್ರಾಫ್ಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಎರಡು ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು 1919ರಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ, ವಾಲ್ಟರ್ ಗ್ರೋಪಿಯಸ್‌ನ (1889–1969, ಜರ್ಮನಿಯ ವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪಿ) ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲಾಯಿತು. ಮುಂದಿನ ವರ್ಷವೇ ಪಾಲ್ ಕ್ಲೇ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಶಿಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಾದ. (ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಕಲಾವಿದರಾದ ವಾಸೀಲೀ ಕ್ಯಾಂಡಿನ್ಸ್ಕಿ, ಲಿಯೋನೆಲ್ ಫೀನಿಂಗರ್, ಮಹೋಲಿ – ನೇಗಿ ಮುಂತಾದವರೂ ಇವನ ಜೊತೆಗಿದ್ದರು).

ಪ್ರಾಂತೀಯ ನಾಝಿ ಪಕ್ಷಗಳು ರಾಜಕೀಯ ಒತ್ತಡ ತಂದು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬರ್ಲಿನ್‌ಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿ, ಕಡೆಗೆ 1933ರಲ್ಲಿ ಮುಚ್ಚಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಗೆ ವಲಸೆ ಹೋದ ಇದರ ಶಿಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಂದ ಬೌಹೌಸ್‌ನ ವಿಚಾರಗಳು ವ್ಯಾಪ್ತವಾಗಿ ಹಬ್ಬಿ, 1930–40ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕವೇ ಆಯಿತೆನ್ನಬಹುದು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಉತ್ಪನ್ನ ಮತ್ತು ವಿನ್ಯಾಸಗಳ (dcsign) ನಡುವೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಬಂಧವುಂಟಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಈ ಶಿಕ್ಷಣ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಪಾತ್ರವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದದ್ದು.

ಈ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅನುವಾದಕನವು.

ಕಲೆಯಾದ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ನಿಪುಣ. ವಿವಿಧ ವಿಚಾರಗಳತ್ತ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಲು ವಿವಿಧ ಉದಾಹರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಈ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ನೈಪುಣ್ಯಗಳು ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಿವೆ.

ಆದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಓದುಗನು ಸಿದ್ಧನಾಗಿರಬೇಕು. ಈ ತೊಡಕುಗಳಿಗೆ ನಿಗೂಢವಾದ ಅರ್ಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿರುವ, ಸೂತ್ರರೂಪದ ಇಲ್ಲಿನ ಬರವಣಿಗೆಯು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ. ಜೊತೆಗೆ ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷಾರಚನೆಯು ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಅಮೂರ್ತ ಮತ್ತು ಪರಿಕಲ್ಪನಾತ್ಮಕ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅದನ್ನು ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಲು ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತೊಡಕುಗಳಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವು, ಇಲ್ಲಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟತೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂಥ ಕಲೆಯೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ. ರೂಪ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಒಳನೋಟಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳಿಸುವ ಒಂದು ಭಾಷೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ ಅಥವಾ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳಲು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ಕುಂದು ಕೊರತೆಗಳಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ನಮ್ಮ ಸಂಕೇತಗಳು * ಅಗತ್ಯವಾಗಿವೆ. ಕಲೆಯ ವಿವರಣೆಯೆಂದರೆ, ಚಹರೆಯಿರದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು, ಪ್ರವೃತ್ತಿಸಹಜ ಭಂಗಿಗಳಿಗೆ ಮಿತಗೊಂಡ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲು ಹೊರಟಂತೆಯೇ ಸರಿ.

ಕಲೆಯ ವಿವರಣೆ ಎಂಬುದು ಪಾಲ್ ಕ್ಲೀಗೆ ಆತ್ಮವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನವಾಯಿತು. ಸಂಯೋಜನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಪಾಲ್ ಕ್ಲೀಯು ನಮ್ಮ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುವುದು ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಮನಸ್ಸಿನೊಳಗಿನ ಈ ರೀತಿಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳನ್ನೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಯಾವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆಂಬುದು ಇದರಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಜೊತೆಗೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಅವನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇನ್ನೊಂದು. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಅದರ ಲಕ್ಷಣ (definition) ಮತ್ತು ಆಯಾಮಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಯಾವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ? ಎನ್ನುವುದೇ ಈ ಎರಡನೆಯ ಅಂಶ. ನಾವು ಯಾವುದನ್ನು 'ಸತ್ಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತೇವೊ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳು ಅಥವಾ ಬಗೆಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಪಾಲ್ ಕ್ಲೀ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜೊತೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸತ್ಯದ ನೆಲೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಇರುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಕೃತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಅಂತರ್ಗತ ನಿಯಮಗಳಿವೆ. ಕಲಾವಿದನು

* Plastic symbols : ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುವ ಸಂಕೇತಗಳ ಅರ್ಥಸಾಧ್ಯತೆಯು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಇವುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಅನುಸರಿಸಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ತನ್ನದೇ ಆದ ಸತ್ಯದ ನೆಲೆಯ ಅತೀತ ಜಗತ್ತೊಂದರ (transcendental) ಸೃಷ್ಟಿಯು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾಲ್ ಕ್ಲೀ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದರ ಗಮನಕ್ಕೆ ತರುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನು "ಎಲ್ಲಾ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ (time and space) ಶಕ್ತಿಯ ಆಗರ"ವಾದ ಜೀವಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಗಳಿಗೆ ದಾಳಿ ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಒಂದು ಸತ್ವಶಾಲಿಯಾದ ಕಲಾಕೃತಿಯನ್ನು, ಸೂಕ್ತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕಲಾವಿದನು ಸಮರ್ಥನೂ ಆಗಿರಬೇಕು, ಸ್ವತಂತ್ರನೂ ಆಗಿರಬೇಕು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಜೀವ–ಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲಗಳಿಗೆ ಅವನು ದಾಳಿ ಮಾಡಿದಾಗಲೇ ಹೀಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳು ಅವನಿಗೆ ಸಿಗುವುದು. ಆದರೆ "ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಆತುರ ಸಲ್ಲದು". ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾದರೆ ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪ್ರಯತ್ನವಷ್ಟೇ ಸಾಲದು ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾಲ್ ಕ್ಲೀ ತಿಳಿದಿದ್ದ. ಇದನ್ನು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನರಾದ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗದ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ವಿನಯಗಳಿಂದ ಅವನು ಕಂಡುಕೊಂಡ. ಕಟ್ಟಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಶಕ್ತನಾಗುವುದು ತನ್ನ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಕವೇ. ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಕೊರತೆಯು ಖಚಿತವಾಗಿಯೂ ಸಮಾಜದಿಂದ ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಈ ಬೆಂಬಲದ ಅಭಾವ – "ಜನರು ನಮ್ಮೊಂದಿಗಿಲ್ಲ". ನಾವು ಯಾರಿಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಯಾರೊಂದಿಗೆ ದುಡಿಯುತ್ತೇವೋ ಆ ಜನಸಮುದಾಯದ ಅರಿವು ನಮಗಿಲ್ಲ. ಅದೇ ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದನ ದುರಂತ. ಆಧುನಿಕ ಕಲಾವಿದನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು 'ಅಸ್ಪಷ್ಟ' ಎಂದು ದೂಷಿಸುವವರೂ ಇದ್ದಾರೆ – ಇವರು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಿರುಕು ಮತ್ತು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಬೇರೆತನಗಳಿಗೆ ಕುರುಡಾದ ಜನರು ಮಾತ್ರ.

ಹರ್ಬರ್ಟ್ ರೀಡ್



ಸ್ವಚಿತ್ರ 1911
(SELF-PORTRAIT)



ಸೇಂಟ್ ಬೀಟನ್‌ಬರ್ಗ್ 1909

(ST. BEATENBERG)

ಇಲ್ಲಿರುವ ನನ್ನ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತ ಭಾಷೆಯೊಂದಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ, ಈ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಇವು ನಿಮ್ಮನ್ನು ತಲುಪಬೇಕು. ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳ ಮುಂದೆ ನಾನು ಮಾತಿಗಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವುದು ಸಮರ್ಥನೀಯವೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಆತಂಕವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ನಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲೆನೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನವಿದೆ.

ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರನಾದ ನಾನು ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಇತರರನ್ನೂ ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಲ್ಲೆ ಎಂದು ಕಲಾವಿದನಾಗಿ ನಾನು ಭಾವಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಆದರೆ ಕೇವಲ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾನು ಇಷ್ಟೇ ಖಚಿತವಾಗಿ ನಿಮ್ಮನ್ನು ನನ್ನ ಜೊತೆ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಲ್ಲೆನೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಅನುಮಾನ ವಿದೆ.

ಆದರೆ ನನ್ನ ಕೃತಿಗಳು ನಿಮ್ಮ ಎದುರಿಗಿವೆ. ನನ್ನ ಮಾತುಗಳು ನಿಮ್ಮನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇನೂ ತಲುಪುತ್ತಿಲ್ಲ. ಇದು ನನಗೆ ಸಮಾಧಾನ ತರುವ ಸಂಗತಿ. ನೀವು ನನ್ನ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೀರಿ. ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಕೆಲವು ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಉಂಟು ಮಾಡಿವೆ. ನನ್ನ ಮಾತುಗಳು ಈ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು, ಅವುಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಾನು ಕರೆದೊಯ್ಯುವಂತಾದರೆ ಸಾಕು; ನಾನು ಹೀಗೆ ಮಾತಿಗಿಳಿಯಲು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿದ ಸಮರ್ಥನೆಯೂ ಆಗ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಾಗೆಯೇ.

“ಅಯ್ಯಾ ಕಲಾವಿದ, ಮಾತು ಸಾಕು, ಚಿತ್ರಿಸು” ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಯಿಂದ ನಾನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಒಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಕಲಾವಿದನ ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ರೂಪತಾಳುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಾಂಶಗಳಿವೆ. ಈ ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಷ್ಟೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಒಬ್ಬ ಚಿತ್ರಕಾರನು ಮಾತಿಗಿಳಿದಾಗ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಆದಾಗಲೇ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ನಾವು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಾನು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ಅವನು ರೂಪಕ್ಕೆ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೀಡಿದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಬೇಕು.



ತೊರೆದ ಉದ್ಯಾನ 1909

(FORSAKEN GARDEN)

ಆಯಾ ಕೃತಿಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ (content) * ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವವನ್ನು ನೀಡಬೇಕು. ಆಗಲೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಮರ್ಥನೆಯು ಸಿಗುವುದು.

ಈ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಪುನರ್‌ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ಕಾಣುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ನನಗೆ ಖುಷಿಯಾಗುವುದು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಗತಿತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬುದೂ (dialectical analysis) ನನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆಯುವುದು.

ಆದರೆ ಇವು ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಒಲವುಗಳು; ಹಾಗಾಗಿ, ಇದರಿಂದ ನನ್ನ ಈ ಒಲವುಗಳನ್ನೇ ಅತಿಯಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿದ ಹಾಗಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಜನರಿಗೆ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ವಿಷಯ ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತವಾದದ್ದು – ಈ ಸತ್ಯವನ್ನೂ ನಾನು ಮರೆತ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾನು ರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಲೇಬೇಕು.

ನಿಮಗೆ ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕಾರ್ಯಾಗಾರದ ಇಣುಕು ನೋಟವೊಂದನ್ನು ಕೊಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ನಾವು ಕ್ರಮೇಣ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಏಕೆಂದರೆ ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯಮನುಷ್ಯರಿಬ್ಬರು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸರಿಹೊಂದುವ ಈ ರೀತಿಯ ನೆಲೆಯೊಂದು ಇದ್ದೇ ಇರಬೇಕು. ಇಂಥ ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದನು ಸಾಮಾನ್ಯಮನುಷ್ಯನಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ನೀವೀಗ ಬಂದಿದ್ದೀರಿ. ನಿಮ್ಮನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆತರುವ ಮೊದಲು ನಿಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನೇನೂ ಯಾರೂ ಕೇಳಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದನೂ ಇಲ್ಲಿಗೆ ನಿಮ್ಮ ಹಾಗೆಯೇ ಬಂದವನು. ನಿಮ್ಮ ಹಾಗೆಯೇ ಅವನೂ ತನ್ನ ದಾರಿಯನ್ನು ತಾನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದೂ ಆಗಬಹುದು, ಕೆಟ್ಟದ್ದೂ ಆಗಬಹುದು.

* 'ವಸ್ತು' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು object ಎಂಬುದರ ಸಮಾನಪದವಾಗಿಯೂ 'ವಿಷಯ' ಎಂಬುದನ್ನು content ಅಥವಾ subject ಎನ್ನುವುದರ ಸಮಾನಪದವಾಗಿಯೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.



ಬರ್ನ್ ಹತ್ತಿರ 1910

(NEAR BERN)

ಆದರೆ ಅವನಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರತಿಭೆಯಿದೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಅವನು ಜೀವನವನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಲ್ಲ. ಅಷ್ಟುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅವನು ನಿಮಗಿಂತ ಬೇರೆ. ನಮ್ಮ ಭಾವನೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಆ ಮೂಲಕ ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಬಹುದಾದ ಅವಕಾಶವೂ ಇಂಥವರಿಗಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಹೆಚ್ಚು ಸಂತೋಷವುಳ್ಳವನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇಷ್ಟಾದರೂ ಸವಲತ್ತಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ನೋಡಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಇತರ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ತೊಡಕುಗಳಿವೆ.

ನಾನಿಲ್ಲಿ ಉಪಮೆಯೊಂದನ್ನು, ವೃಕ್ಷವೊಂದರ ಉಪಮೆಯನ್ನು ಬಳಸಲೆ? ಈ ಪ್ರಪಂಚವು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದದ್ದು; ಇದನ್ನು ಕಲಾವಿದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ದಾರಿಯನ್ನು ತಾನು ಸಹಜವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅವನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮತ್ತು ಜೀವನಾನುಭವಗಳು ಹರಿವ ನೀರಿನಂತೆ ಬದಲಾಗುತ್ತಲೇ ಇರುವ ರೀತಿಯವು. ಅವನಿಗೆ ಗೊತ್ತು-ಗುರಿಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಸಾಗುವ, ಪ್ರತಿಮೆ ಮತ್ತು ಅನುಭವಗಳಲ್ಲೂ ಅವನು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಜೀವನಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವನಿಗಿರುವ ಈ ಗೊತ್ತು-ಗುರಿಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಕವಲೊಡೆಯುವ ಮತ್ತು ಹಬ್ಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸ (array). ಇದನ್ನು ನಾನು ವೃಕ್ಷದ ಬೇರಿನ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಕಲಾವಿದನು ಈ ವೃಕ್ಷದ ಕಾಂಡ.

ಈ ವೃಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಜೀವರಸ ಎಂಬುದೊಂದು ಇದೆಯಷ್ಟೆ; ಇದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಬೇರಿನಿಂದ ಕಲಾವಿದನ ಕಡೆಗೆ ಸ್ರವಿಸುತ್ತದೆ. ಅವನ ಮೂಲಕ ಚಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಗೆ ಅದು ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ.

ಜೀವರಸದ ಈ ಹರಿಯುವಿಕೆಯು ಅತ್ಯಂತ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದದ್ದು. ಇದರ ಆಕ್ರಮಣದಿಂದ ಕಲಕಿಹೋದ ಅವನು ತನ್ನ ದರ್ಶನವನ್ನು ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಕ ಹೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ.



ಶ್ವಾಬಿನ್‌ಗೆನ್‌ನ ಹೆದ್ದಾರಿ 1910

(HIGH-ROAD TO SCHWABINGEN)

ಈ ವೃಕ್ಷದ ಮುಡಿಯು ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗೇ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯದು. ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಕೃತಿಯೂ ಅರಳುತ್ತದೆ.

ಈ ವೃಕ್ಷದ ಮುಡಿಯು ಅದರ ಬೇರಿನ ಪಡಿಯಚ್ಚಾಗಿಯೇ ರೂಪ ತಾಳುತ್ತದೆ – ಎಂದು ಯಾರೂ ಹಠ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ; ಈ ಮೇಲ್ಭಾಗ ಮತ್ತು ಕೆಳಭಾಗಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈ ಬಗೆಯ ಒಂದೊಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಂಶಗಳ ಹಿನ್ನಲೆ ಇದೆ. ಅದು ಆ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪ ತಳೆಯುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಎರಡು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇರಲೇ ಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟ.

ಕಲೆಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಿಂದ ದೂರವಾಗಬೇಕಾದಂಥ ಕೆಲವು ಅಗತ್ಯಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ಕಲಾವಿದನೇ ಈ ರೀತಿ ದೂರವಾಗುವುದನ್ನು ಎಷ್ಟೋ ವೇಳೆ ನಾವು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಜೊತೆಗೆ ಅವನು ಅಸಮರ್ಥ ಮತ್ತು ಅವನ ಕಲೆಯು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾದ ವಿರೂಪ (distortion) ಎಂದು ನಾವು ನಿಂದಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಅವನ ನಮ್ರತೆಯನ್ನು ಈ ವೃಕ್ಷದ ಕಾಂಡದ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ತನಗೆ ಆಳದಿಂದ ದೊರೆತದ್ದನ್ನು ವೃಕ್ಷದ ಕಾಂಡವೊಂದರ ಹಾಗೆ ಅವನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ನಮಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾನಲ್ಲದೆ ಬೇರೇನೂ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅವನದು ಗುಲಾಮಗಿರಿಯೂ ಅಲ್ಲ, ದರ್ಬಾರೂ ಅಲ್ಲ ಕೇವಲ ರವಾನೆ.

ಅವನ ಸ್ಥಾನವು ನಮ್ರವಾದದ್ದು. ಮುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸೌಂದರ್ಯವು ಅವನ ಸಾಧನೆಯೇನಲ್ಲ. ಅವನೊಂದು ವಾಹಕ ಮಾತ್ರ.

ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವೃಕ್ಷವೊಂದರ ಬೇರು ಮತ್ತು ಮುಡಿಗಳಿಗೆ ನಾನು ಹೀಗೆ ಹೋಲಿಸುತ್ತೇನೆ. ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಬಹುದು; ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದು ಅಗತ್ಯ.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಯಾಮಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವ ನೋಟವೊಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದೆ ಎನ್ನೋಣ. ಇದರ



ಬಂದರಿನಲ್ಲಿ ಹಡಗುಗಳು 1911
(STEAMERS IN PORT)

ಒಂದೊಂದು ಆಯಾಮಕ್ಕೂ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ಇರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಮಗ್ರತೆಯೊಂದನ್ನು ನಾವು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಇಂಥ ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆ; ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಲೆ ಎಂಬುದೂ ಪ್ರಕೃತಿಯ ರೂಪಾಂತರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದ ಪ್ರತಿಮೆ. ಈ ಕಲೆಯೂ ಅಂಥ ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯೇ ಆಗಿದೆ.

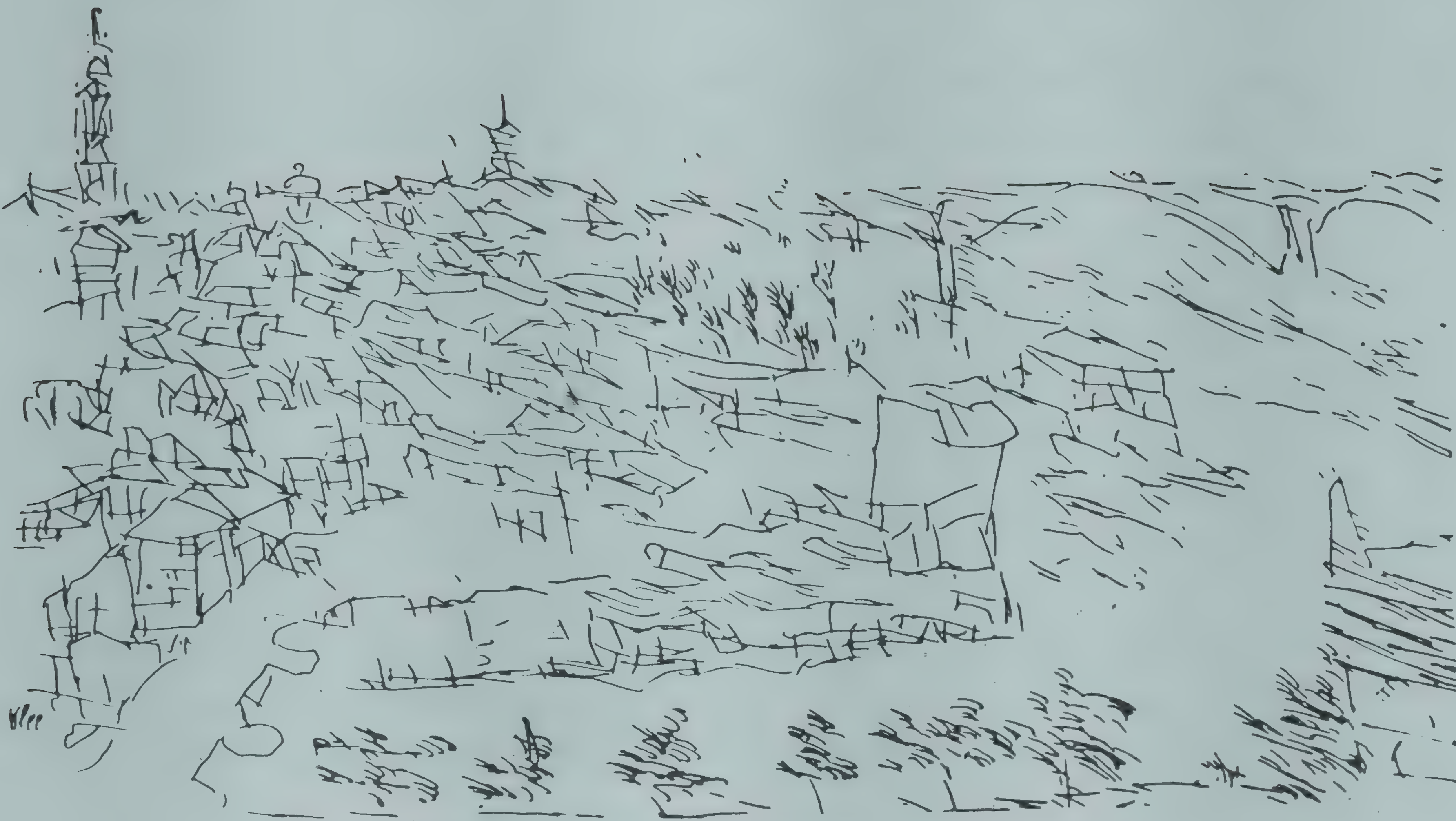
ಈ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ನಾವೇ ಪರಿಶೀಲಿಸುವುದೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಷ್ಟ. ಈ ಮಾತು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಸಮಗ್ರತೆಗೂ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ; ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಸಮಗ್ರತೆಗೂ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಬೇರೊಬ್ಬರಿಗೆ ಇಂಥ ಸಮಗ್ರತೆಯು ಕಾಣುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಇನ್ನೂ ಕಷ್ಟ.

ಖಾಲಿ ಜಾಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಉದ್ದ, ಎತ್ತರ ಮತ್ತು ಅಗಲಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದು ಇದೆಯೆನ್ನೋಣ. ಇದರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಮಗೆ ಸಿಗಬೇಕಾದರೆ ಈ ಮೂರು ಆಯಾಮಗಳ ಸ್ವರೂಪದ ಕಲ್ಪನೆಯು ನಮಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದು ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದು. ಈ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಕೆಲವು ವಿಧಾನಗಳಿವೆ. ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಈ ವಿಧಾನಗಳು ಮಾತ್ರ. ಜೊತೆಗೆ ನಾವಾಡುವ ಮಾತುಗಳು ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದಾಗಿ ಕಾಲಗತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನು ಬೇರೊಬ್ಬರು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದು ಕಷ್ಟ.

ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ಆಯಾಮಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಭಾಗಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮಯನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೊಂದು ಈ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಭಾಷೆಯಂಥ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಇದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಹಲವಾರು ತೊಡಕುಗಳು ಇಲ್ಲಿರುವುದು ನಿಜ. ಆದರೂ ನಾವು ಈ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲೇಬೇಕು.

ಈ ಅಗತ್ಯವು ಎಷ್ಟೇ ಇರಲಿ, ಈ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗವೂ ಆಯಾ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಒಂದು ಅಂಶ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಈ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗವೂ ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಲ್ಲದು. ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಭಾಗವೊಂದು ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ದಿಕ್ಕಿನ ಕಡೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವೊಂದರ



ಒರ್ನ್ : ನಗರ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ದಾರಿ II 1911
(BERN : ORIGINAL WAY INTO THE CITY II)

ಕಡೆಗೇ ಕರೆದೊಯ್ಯಬಹುದು. ನಾವು ಈ ಮೊದಲು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಆಯಾಮಗಳು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮರೆತುಹೋಗುವಷ್ಟು ದೂರಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ನಮ್ಮನ್ನು ಕರೆದೊಯ್ಯಬಹುದು. ಆಗ ನಾವು ಅಧೀರರಾಗುತ್ತೇವೆ.

ಹೀಗೆ ಈ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಯಾಮವೂ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಕಾಲಕ್ರಮೇಣ ಮರೆಯಾಗಬಹುದು. ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳು ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆದಷ್ಟೂ ಈ ಹಿಂದಿನ ಆಯಾಮವು ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಮುಂದೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದೃಷ್ಟದ ಘಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಈ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸಂಧಿಸಬಹುದು. ಆಗ ಹೀಗೆ ಭೂತಕಾಲದ ಆಯಾಮವೊಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವರ್ತಮಾನವಾಗಬಹುದು.

ಈ ಆಯಾಮಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯು ಹೆಚ್ಚಿತು ಎನ್ನೋಣ. ಆಗ ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಬಂಧವೊಂದರ ಎಲ್ಲಾ ವಿಭಿನ್ನ ಭಾಗಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಒಂದೇ ಬಾರಿಗೆ ಕಣ್ಣೆದುರು ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಕಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ಆಗ ಅಪಾರವಾದ ತಾಳ್ಮೆ ಬೇಕು.

ನಾಟಕವೊಂದರ ಹಾಗೆ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ (spatial) ಕೆಲವು ಕಲೆಗಳು ಇವೆಯಷ್ಟೆ. ಇವು ಎಷ್ಟೋ ಕಾಲದಿಂದ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳ ಏಕಕಾಲಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿವೆ. ಕಾಲಬದ್ಧ (temporal) ಕಲೆಯಾಗಿರುವ ಸಂಗೀತವು 'ಬಹುಸ್ವರ ಸಾಂಗತ್ಯ'ಗಳಲ್ಲಿ (polyphony) ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದಲೇ ನಾಟಕವೊಂದು ಅದರ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಲು ನೆರವಾಗುವುದು. ಬೋಧಪ್ರದವಾದ (didactic) ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ದುರದೃಷ್ಟವಶಾತ್ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಶಾಬ್ದಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಆಚೆಗೆ ಮತ್ತು ಅನಂತರ (subsequently) ಮಾತ್ರ ನಾವು ಕಲಾಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಿಸಬೇಕಾದುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಆದರೂ ಒಂದು ಚಿತ್ರದ ಮುಂದೆ ನೀವು ನಿಂತಿದ್ದೀರಿ ಎನ್ನೋಣ. ಆಗ ಇದರ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗಿನ ಏಕಕಾಲಿಕ ಸಂಪರ್ಕದ ಅದ್ಭುತವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಮತ್ತು ತಕ್ಷಣ ಅನುಭವಿಸುವಂತೆ ಆಗಬೇಕು. ನನ್ನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಇಂಥ ಅನುಭವವೊಂದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ನೀವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಾಡಬಲ್ಲೆ.

ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ಉಜ್ವಲ ದರ್ಶನದ ಶಕ್ತಿಯೊಂದರ ಅರಿವನ್ನು ನಿಮಗೆ ನೀಡುವುದರಲ್ಲಿ ನಾನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಬಹುದು.



ನಿದ್ರೆ 1914
(SLEEP)

ಇದರಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಪಾತ್ರವು ಒಬ್ಬ ವಿನಮ್ರ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯದು. ವೃಕ್ಷದ ಮುಡಿಯ ರೀತಿಯದಲ್ಲ.

ಈಗ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬರೋಣ – ಅಂದರೆ, ಚಿತ್ರದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ.

ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಬೇರು ಮತ್ತು ಮುಡಿ, ಪ್ರಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡಿದ್ದೇನೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಎರಡು ಪಂಚಭೂತಗಳಾದ ಪೃಥ್ವಿ ಮತ್ತು ವಾಯುಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯೆಂಬುದು ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ ವೃಕ್ಷವೊಂದರ ಮುಡಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ರೀತಿಯದು. ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಅದರದೇ ಆದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಈ ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಗಬೇಕು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪವನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸುವುದು (distort) ಇಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯ. ಆ ಮೂಲಕವೇ ಪ್ರಕೃತಿಯು ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು.

ಹಾಗಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಯಾಮಗಳು ಯಾವುವು?

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಪರಿಮಿತವಾದ ಅಂಶಗಳಾದ ರೇಖೆ, ಛಾಯೆ (tone value) ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ರೂಪದ ಆಯಾಮವನ್ನು (formal factors) ನೋಡಬಹುದು.

ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರೇಖೆಯು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಮಿತವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಇದನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಅಳೆಯುವುದಷ್ಟೇ ನಮಗೆ ಸಾಧ್ಯ. ಉದ್ದ (ಲಂಬ ಅಥವಾ ಅಡ್ಡ), ಕೋನಗಳು (ಅಧಿಕ ಅಥವಾ ಲಘು), ತ್ರಿಜ್ಯದ ಉದ್ದ ಮತ್ತು ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವಿನ ದೂರ –ಇವು ರೇಖೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಳತೆಗೆ ಸಿಗುವ ಪ್ರಮಾಣಗಳು (quantities). ಅಳತೆಯು ಈ ರೂಪಾಂಶದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಇದರ ಖಚಿತವಾದ ಅಳತೆಯು ಅನುಮಾನಾಸ್ಪದವಾಗಬಹುದು. ಆಗ ಅಲ್ಲಿನ ರೇಖೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶುದ್ಧವಾಗಿರುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಛಾಯೆಯನ್ನು ತಿಳಿ ಮತ್ತು ದಟ್ಟ ಛಾಯೆ (chiaroscuro) ಎಂದೂ ಕರೆಯುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬಿಳಿಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಯ



ದುಃಖತಪ್ತ ಮಗುವೊಂದರ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೇಖಾಚಿತ್ರ 1921
(DRAWING FOR THE DANCE OF A GRIEVING CHILD)

ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ರೇಖೆಗಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ರೀತಿಯದು. ಭಾರವೇ (weight)* ಇದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಛಾಯೆಯ ಒಂದು ಮಟ್ಟವು ಬಿಳಿಯ ಚೈತನ್ಯದಿಂದ ಹೆಚ್ಚುಕಡಿಮೆ ಉಜ್ವಲವಾಗಿರಬಹುದು. ಮತ್ತೊಂದು ಮಟ್ಟವು ಕಪ್ಪಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವ ನೀಡಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಛಾಯೆಯ ಒಂದೊಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಕಪ್ಪು–ಬಿಳಿಗಳ ವಿವಿಧ ಸಾಂದ್ರತೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬಗೆಬಗೆಯಾದ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಛಾಯೆಯ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಟ್ಟವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಮಟ್ಟದ ಜೊತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಕಪ್ಪಿನ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಂದು ಮಟ್ಟವನ್ನು ಬಿಳಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು ಅಥವಾ ಬಿಳಿಯ ಸಾಂದ್ರತೆಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವ ಒಂದು ಮಟ್ಟವನ್ನು ಕಪ್ಪಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ (ಒಂದು ಕಪ್ಪು ಹಲಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ) ಹೋಲಿಸ ಬಹುದು ಅಥವಾ ಇವೆರಡರ ಮಧ್ಯದ ಬೂದು ಬಣ್ಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೂ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಮೂರನೆಯದು ಬಣ್ಣ. ಇದಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ತೂಕ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಅಳತೆ ಮಾಡುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಶುದ್ಧ ಹಳದಿಯ ಮತ್ತು ಶುದ್ಧ ಕೆಂಪಿನ ಎರಡು ಮೇಲ್ಮೈಗಳು ನಮ್ಮೆದುರಿಗೆ ಇವೆ ಎನ್ನೋಣ. ಈ ಮೇಲ್ಮೈಗಳ ವಲಯವು ಒಂದೇ ಅಳತೆಯದು ಮತ್ತು ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ಉಜ್ವಲತೆಯೂ ಒಂದೇ ಮಟ್ಟದ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆಯದು ಎನ್ನೋಣ. ಹೀಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಈ ಎರಡು ಮೇಲ್ಮೈಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸುವುದರ ಮೂಲಕವಾಗಲೀ, ಅಳತೆಯ ಸಹಾಯ ದಿಂದಾಗಲೀ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಾರೆವು. ಆದರೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಂತೂ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ನಾವು 'ಹಳದಿ' ಮತ್ತು 'ಕೆಂಪು' ಎಂದು ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚಿ ಗುರುತಿಸುವುದು.**

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಪ್ಪು ಮತ್ತು ಸಕ್ಕರೆಗಳನ್ನು, ಅವು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಪ್ಪಾಗಿವೆ ಅಥವಾ ಸಿಹಿಯಾಗಿವೆ ಎನ್ನುವುದರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಆದ್ದರಿಂದ, ಬಣ್ಣವನ್ನು ಗುಣ (quality) ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

* ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಿಳಿಯಾದ ಛಾಯೆಗಳು ಹಗುರವಾಗಿಯೂ ದಟ್ಟವಾದ ಛಾಯೆಗಳು ಭಾರವಾಗಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಅನುಭವವು ಆಯಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಥವಾ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಛಾಯೆಗಳ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

** ಈ ಮಾತು ಎಲ್ಲಾ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ.



ಹಾರುತ್ತಿರುವ ಮೂರು ಹಕ್ಕಿಗಳು 1921

(THREE BIRDS IN FLIGHT)

ಈಗ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂರು ಸಾಧನಗಳು ನಮ್ಮ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಾಗಾಯಿತು. ಇವು ಅಳತೆ, 'ಭಾರ' ಮತ್ತು ಗುಣಗಳು. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಇರಬಹುದು. ಇದೇನೇ ಇರಲಿ, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವೂ ಇದೆ.

ಈ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕೆಳಗಿನ ಸಣ್ಣ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಣ್ಣವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಗುಣ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ವರ್ಣಛಾಯೆಯೇ (colour value)* ಅಲ್ಲದೆ, ಕಾಂತಿಯೂ (brilliance) ಇರುವುದರಿಂದ ಅದೊಂದು 'ಭಾರ'; ಮೂರನೆಯದಾಗಿ ಅದೊಂದು ಅಳತೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಗುಣ ಮತ್ತು ಭಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಳತೆ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ವಲಯ (area) ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳ (extent) ಮಿತಿಗಳು ಅದಕ್ಕಿವೆ.

ಛಾಯೆಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಭಾರ'. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ವಲಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಅಳತೆಯೂ ಹೌದು.

ಆದರೆ ರೇಖೆಯು ಕೇವಲ ಅಳತೆ.

ಗುಣ, 'ಭಾರ' ಮತ್ತು ಅಳತೆ – ಈ ಮೂರು ರೂಪಾಂಶಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವು ಸಾಧ್ಯ. ಶುದ್ಧ ವರ್ಣದಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು.** ಶುದ್ಧ ವೈದೃಶ್ಯದ ಅಂದರೆ ಛಾಯೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಎರಡನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶುದ್ಧ ರೇಖೆಯ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಬಹುದು.

* ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ವಿವಿಧ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಎಳೆಗೆಂಪು, ಕಡುಗೆಂಪು ಮುಂತಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಯಾವುದೇ ಛಾಯೆಯು ಪ್ರಕಾಶಮಾನವಾಗಿದೆಯೋ, ಮಂದವಾಗಿದೆಯೋ ಎಂಬುದು ಬೇರೆ. ಇದು ಆಗತಾನೆ ಅರಳಿದ ಹೂವಿನ ಹೊಳಪಿಗೂ, ಅದು ಬಾಡಿದ ನಂತರ ಉಂಟಾಗುವ ಕಾಂತಿಹೀನತೆಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ.

** ರೇಖೆಯು ಬಣ್ಣವೊಂದರ ವಲಯದ ಹೊರ ಅಂಚು; ಹಾಗೆಯೇ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಬಣ್ಣದಲ್ಲೂ ಅದರದೇ ಛಾಯೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಬಣ್ಣ, ಛಾಯೆ ಮತ್ತು ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಜನೆಗಳಾಗಿ ನೋಡಿದೆವು. ಆದರೆ ಇವು ಪರಸ್ಪರ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವಂಥವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಅತಿ ದೊಡ್ಡ ವಿಭಜನೆ ಎಂದೂ, ರೇಖೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ವಿಭಜನೆಯೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಗುಣ, ಭಾರ ಮತ್ತು ಅಳತೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅದರದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ಕೊಡುಗೆಯೊಂದನ್ನು ನೀಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ. ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದಂತೆ ರೇಖೆ, ಛಾಯೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡ ಮೂರು ವಿಭಜನೆಗಳಷ್ಟೆ; ಈ ಮೂರು ವಿಭಜನೆಗಳಿಗೂ ಈ ಒಂದೊಂದು ಅಂಶವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಅತಿದೊಡ್ಡ ವಿಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಅದೇ ರೀತಿ ಮಧ್ಯಮ ವಿಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ವಿಭಜನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

(ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ "ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಕಲೆಯು ತ್ಯಜಿಸುವ ಕಲೆ" * ಎಂಬ ಲೈಬರ್‌ಮನ್‌ನ ಮಾತನ್ನು ಪ್ರಾಯಶಃ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.)

ಈ ನಮ್ಮ ಅಂಶಗಳು ಹೇಗೆ ಪರಸ್ಪರ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವು (intermixture) ಎಂಬುದನ್ನು ಇದು ನಮಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ರೇಖೆ, ಛಾಯೆ ಅಥವಾ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಅಂಶದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ತರ್ಕಸಮ್ಮತ. ಇವು ಈಗಿರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಬಗೆಯ ಸಂಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ (vagueness) ಎಂಬುದು ನಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಆಂತರಿಕ ಅಗತ್ಯವೊಂದು ಇರಲೇಬೇಕು. ಬಣ್ಣಸಹಿತವಾದ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಂತ ಕಳೆಗುಂದಿದ (pale) ರೇಖೆಗಳ ಬಳಕೆಯು ನಮಗೆ ಸರಿದೋರಬೇಕಾದರೆ ಇಂಥ ಆಂತರಿಕ ಅಗತ್ಯವಿರಬೇಕು. ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿಗಳ ನಡುವೆ ಬೂದುಬಣ್ಣದ ವಿವಿಧ ಛಾಯೆಗಳಿವೆ. ಈ ಛಾಯೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರೀತಿಯವು. ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗಲೂ ಇಂಥ ಆಂತರಿಕ ಅಗತ್ಯವೊಂದಿರಬೇಕು. ಆಗಲೇ ಅವು ನಮಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾಗುವುದು.

* 'The art of drawing is the art of omission' ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ಲೈಬರ್‌ಮನ್ (1847–1935), ಜರ್ಮನ್ ಕಲಾವಿದ.

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಳತೆಯ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಪಂಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ರೇಖಾಶ್ರೇಣಿಯೆನ್ನಬಹುದು (linear scale). ಶುದ್ಧ ರೇಖೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈ ರೇಖಾಶ್ರೇಣಿಯು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಿಳಿ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪುಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟಗಳಿವೆಯಷ್ಟೆ. ಇದನ್ನು ಭಾರದ ಶ್ರೇಣಿಯೆನ್ನಬಹುದು (weight scale). ಇದು ಶುದ್ಧ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ.

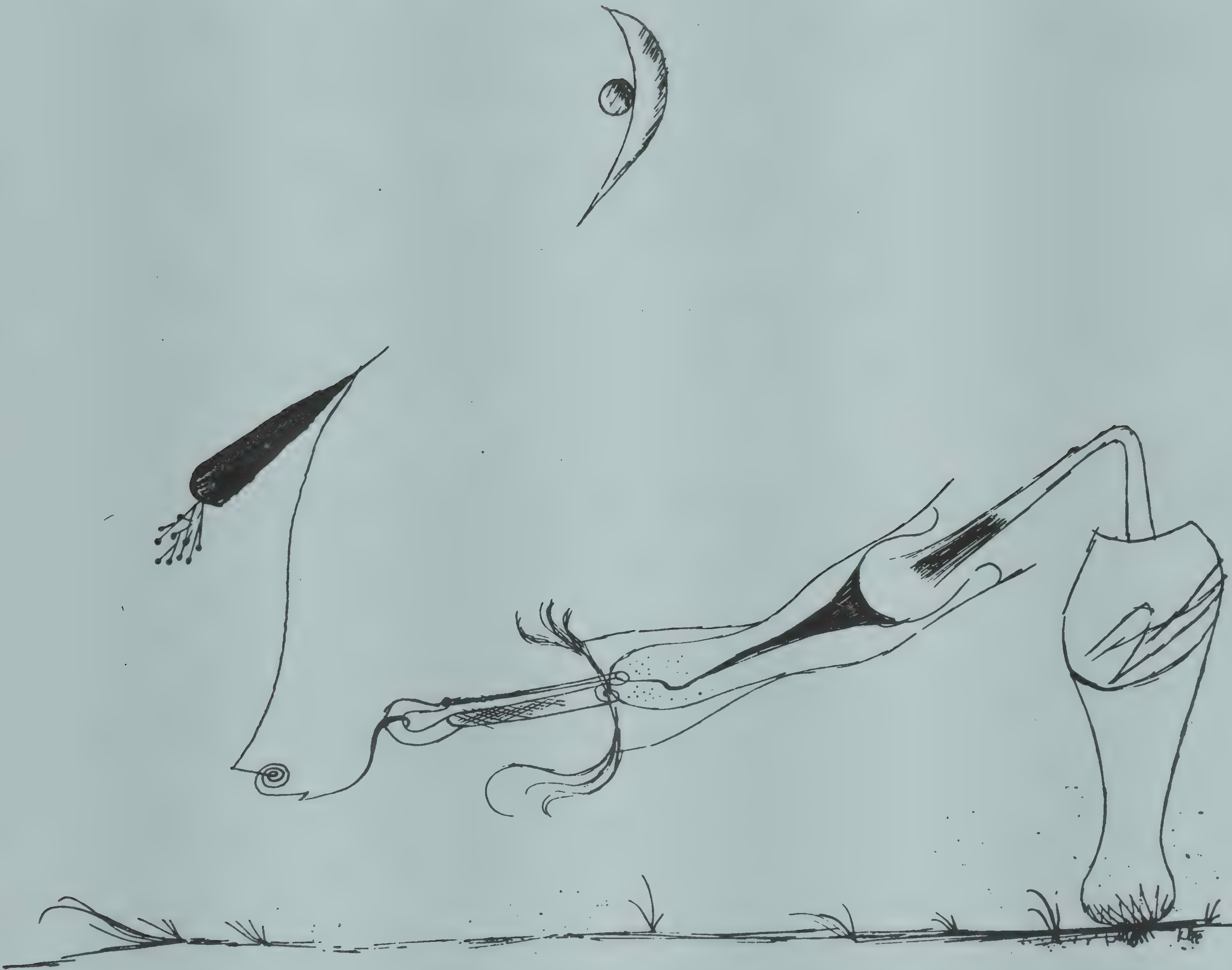
ಹಾಗಾದರೆ ಶುದ್ಧ ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಸಂಕೇತ ಯಾವುದು? ಅದರ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಯಾವ ಶ್ರೇಣಿಯ ಮೂಲಕ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು?

ಬಣ್ಣಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವು ಯಾವ ರೀತಿಯದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ಅಂಶಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ ವರ್ಣವೃತ್ತವು (color circle) ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ತವಾದದ್ದು.

ಈ ವರ್ಣವೃತ್ತಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಿದೆ. ಆರು ವೃತ್ತಖಂಡಗಳಾಗಿ (arcs) ವಿಂಗಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಪರಿಧಿಯೊಂದು (circumference) ಇದೆ. ಈ ಆರು ಛೇದ ಬಿಂದುಗಳ (intersections) ಮೂಲಕ ಎಳೆಯಲಾದ ಮೂರು ವ್ಯಾಸರೇಖೆಗಳು (diameters) ಈ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿವೆ. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ನಮಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಗಳು ವ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾದವು (diametrical): ವ್ಯಾಸ ರೇಖೆಗಳು ಮೂರು; ಅದೇ ರೀತಿ ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವೆ, ಮೂರು ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾದ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಹೇಳ ಬಹುದು :

ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಹಸಿರು ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೇರಿಳೆ ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕಿತ್ತಳೆ



ಚಂದ್ರನ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಬೆಳ್ಳಿ ಹೂಗೊಂಚಲು 1921
(SILVER MOON-MOULD BLOSSOM)

[ಅಂದರೆ ಇವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾದ (complementary)* ಬಣ್ಣಗಳ ಜೋಡಿಗಳು].

ಮುಖ್ಯವಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ಅಥವಾ ಮೂಲ ವರ್ಣಗಳು ಹಾಗೂ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳು ಅಥವಾ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ಪರಿಧಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದರ ನಂತರ ಒಂದಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಒಂದೊಂದು ಮಿಶ್ರವರ್ಣವೂ (ಮೂರು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳಿವೆ) ಎರಡು ಮೂಲವರ್ಣಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಅದರ ಮೂಲಘಟಕವಾಗಿ, ನೆಲೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿಯ ಮಧ್ಯೆ ಹಸಿರು, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ನೀಲಿಯ ಮಧ್ಯೆ ನೇರಿಳೆ ಹಾಗೂ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪಿನ ಮಧ್ಯೆ ಕಿತ್ತಳೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಈ ವರ್ಣವೃತ್ತದ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವ್ಯಾಸರೇಖೆಯ ಎರಡು ತುದಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಂದೊಂದು ಪೂರಕ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಷ್ಟೆ. ಈ ಪೂರಕ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಬೂದು ಬಣ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ವ್ಯಾಸವೊಂದರ ತುದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪೂರಕ ಬಣ್ಣಗಳು ಮಿಶ್ರಗೊಂಡರೆ ಅವು ಒಂದನ್ನೊಂದು ನಾಶಮಾಡುತ್ತವೆ; ಈ ಮಾತು ಮೂರು ವರ್ಣಜೋಡಿಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಜ. ಇದನ್ನು ಈ ಮುಂದಿನ ಅಂಶವು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡುತ್ತದೆ: ವರ್ಣವೃತ್ತದ ಮೂರು ವ್ಯಾಸರೇಖೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಬೂದುಬಣ್ಣದ ಒಂದೇ ಕೇಂದ್ರವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಈ ಮೂರು ವ್ಯಾಸರೇಖೆಗಳ ಛೇದಬಿಂದು ಮತ್ತು ಸಮಭಾಜಕಬಿಂದುವು ಒಂದೇ ಆಗಿದೆ.

ಈ ವರ್ಣವೃತ್ತದ ಪರಿಧಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಮೂರು ಮೂಲವರ್ಣಗಳಾದ ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ನೀಲಿಗಳು ಇವೆಯಷ್ಟೆ. ಈ ಮೂಲವರ್ಣಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಪರ್ಕವುಂಟಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮೂರು ನೇರವಾದ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಎಳೆದು ಒಂದು ತ್ರಿಕೋನ ವನ್ನು ರಚಿಸಬಹುದು. ಈ ತ್ರಿಕೋನದ ಮೂರು ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದು ಒಂದೊಂದು ಮೂಲವರ್ಣವೇ. ಈ ತ್ರಿಕೋನದ ಯಾವುದೇ ಪಾರ್ಶ್ವವೊಂದರ ಎರಡೂ ತುದಿಗಳಲ್ಲಿರುವುದೂ ಒಂದೊಂದು ಮೂಲವರ್ಣವೇ. ಈ ಪ್ರತಿ ಯೊಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವೂ ಅದರ ಎರಡು ತುದಿಯಲ್ಲಿರುವ ಮೂಲವರ್ಣಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಹಸಿರು ಪಾರ್ಶ್ವವು ಕೆಂಪುಕೋನದ ಎದುರಾಗಿ, ನೇರಿಳೆ ಪಾರ್ಶ್ವವು ಹಳದಿ ಕೋನದ ಎದುರಾಗಿ ಮತ್ತು ಕಿತ್ತಳೆ ಪಾರ್ಶ್ವವು ನೀಲಿಕೋನದ ಎದುರಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಈಗ ಮೂರು ಮೂಲವರ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ಮೂರು ಮುಖ್ಯವಾದ ಪೂರಕ ಬಣ್ಣಗಳು ಅಥವಾ ಆರು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಬಣ್ಣಗಳು ಅಥವಾ ಮೂರು ವರ್ಣಜೋಡಿಗಳು ಉಂಟಾದ ಹಾಗಾಯಿತು.

* ಕೆಂಪು, ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿ – ಇವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಬಣ್ಣಗಳು ಅಥವಾ ಮೂಲವರ್ಣಗಳು. ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೀಲಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹಸಿರು, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ನೀಲಿಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ನೇರಿಳೆ, ಹಾಗೂ ಹಳದಿ ಮತ್ತು ಕೆಂಪುಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಕಿತ್ತಳೆಯು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹಸಿರು, ನೇರಿಳೆ ಮತ್ತು ಕಿತ್ತಳೆಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಿಶ್ರವರ್ಣಗಳು ಅಥವಾ ಪೂರಕ ಬಣ್ಣಗಳು.



ಸಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರ ರೇಖಾಚಿತ್ರ 1921
(DRAWING FOR

ಇವಿಷ್ಟೂ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು. ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೇ ಬಿಡುತ್ತೇನೆ. ಈವರೆಗೂ ರೂಪದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದೆವು. ಈಗ ಈ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಮೊದಲ ರಚನೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ನಾನು ಬರುತ್ತೇನೆ.

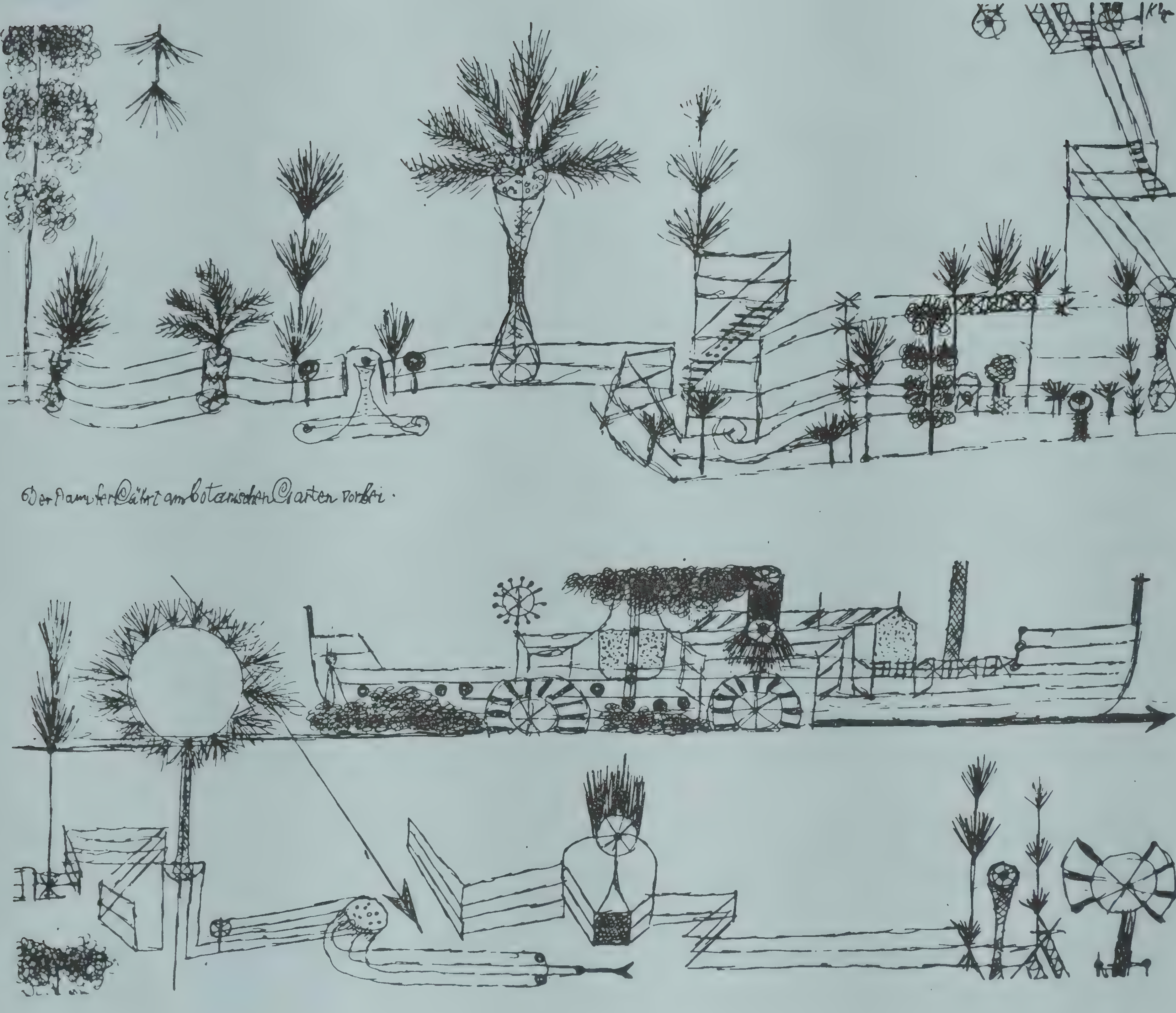
ಇದು ನಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನದ ಶಿಖರ.
ಇದು ನಮ್ಮ ಕೌಶಲ್ಯದ ಸಾರಸತ್ವ.
ಇದೊಂದು ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವವಾದ ಘಟ್ಟ.

ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನಿಗೆ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ ಹಿಡಿತವಿದೆ ಎನ್ನೋಣ; ಆಗ ಈ ರಚನೆಗೆ ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯು ಸಾಧ್ಯ. ಇದು ಎಷ್ಟು ಭದ್ರವಾಗಬಹುದೆಂದರೆ, ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಪ್ರಯತ್ನವೊಂದಕ್ಕೆ ಎಟುಕದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನೂ ಆಗ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ರಚನೆಯ ಈ ಘಟ್ಟವು ಒಂದು ನೇತ್ಯಾತ್ಮಕ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಇಷ್ಟೇ ಮಹತ್ವವಾದದ್ದು. ನಾವು ಅತ್ಯಂತ ಮೇಧಾವಿಗಳೆಂದೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳೋಣ. ಆಗಲೂ ಈ ರಚನೆಯ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಇರುವ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವವಾದ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗದೆ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸೋಲಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ರೂಪದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ (formal plane) ನಾವು ನಮ್ಮ ದಿಕ್ಕು–ದೆಸೆಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡುಬಿಡಬಹುದು. ಇಂಥ ರಚನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ರೂಪಾಂಶಗಳು ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ ಈ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಸಾಧ್ಯ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ಈ ಹಲವಾರು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದರ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಏರಿಸುತ್ತಾನೆ, ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ವಿಷಯ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು.

ಅವನು ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆ ರೂಪಾಂಶಗಳು ಯಾವುವು? ಇವು ನನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅನುಭವದ ಪ್ರಕಾರ, ಕಲಾವಿದನ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತವೆ.

ಈ ರೂಪಾಂಶಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು, ಒಂದು ಸಂಕುಚಿತವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತ ತತ್ವದಲ್ಲಿನ , (musical thought) ಆಶಯ (motif) ಮತ್ತು ಪ್ರಧಾನ ಸ್ವರಧಾರೆಗಳ (theme) ವಿಚಾರದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು.



ಬಟಾನಿಕಲ್ ತೋಟವನ್ನು ಹಾದುಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಹಡಗು 1921

(THE STEAMER PASSES THE BOTANICAL GARDENS)

ಇಂಥ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳ ಮುಂದೆ ಕ್ರಮೇಣ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈಗಾಗಲೇ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಆಗ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ನಮ್ಮ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಆಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆನ್ನೋಣ. ಆಗ ನಮಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಯಿದ್ದರೂ ಸಾಕು, ಅದನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಪರಿಚಿತ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಹೀಗೆ ಈ ರಚನೆಯನ್ನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಅದಕ್ಕೆ ಅಂಥ ಗುಣಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಿ, ಹೆಸರಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಹಚ್ಚಿದೆವು ಎನ್ನೋಣ. ಆಗ ಅವು ಕಲಾವಿದನ ನೇರವಾದ ಆಶಯಕ್ಕೆ (ಅವನ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಆಶಯಕ್ಕಂತೂ) ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವೆ ತೀವ್ರವಾದ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆಗಳು ಸಾಧ್ಯವಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಕಾರಣಗಳೆಂದರೆ ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ರಚನೆಗಿರುವ, ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡುವ ಗುಣಗಳು.

ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಇದ್ದಾನೆ ಎನ್ನೋಣ. ಅಂದರೆ ಇದು ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ವಿವಿಧ ರೂಪಾಂಶಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಘಟ್ಟ : ತಾನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಯಾ ರೂಪಾಂಶಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ಇನ್ನೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅವುಗಳ ನಡುವೆ ಅಪಸ್ವರವುಂಟಾಗಬಾರದೆಂಬುದು ಅವನ ಆಶಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ರೂಪಾಂಶಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಶುದ್ಧ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ಅವನು ಇನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ಎನ್ನೋಣ. ಆಗಲೇ ಅವನ ಹಿಂದೆ ನೋಡುತ್ತಾ ನಿಂತ ಜನಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನು "ಅಯ್ಯೋ, ಇದು ಒಂದು ಚೂರು 'ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನ' ಹಾಗಿಲ್ಲ!" ಎಂದು ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಕಲಾವಿದನು, ಸಂಯಮವಿದ್ದದ್ದೇ ಆದರೆ, "ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಹಾಳಾಗಲಿ! ನಾನು ನನ್ನ ಕಟ್ಟುವಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕು... ಈ ಹೊಸ ಇಟ್ಟಿಗೆಯ ಭಾರ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾಸ್ತಿ; ನನ್ನ ಪ್ರಕಾರ ಇದು ಎಡಗಡೆಗೆ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾರವನ್ನು ಹಾಕುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಗಾತ್ರದ ಪ್ರತಿತೂಕವನ್ನು ಬಲಗಡೆಗೆ ಸೇರಿಸಬೇಕು" ಎಂದು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಅಲ್ಲದೆ, ತನ್ನ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವವರೆಗೂ ಅವನು ಈ ಕಡೆ ಮತ್ತು ಆ ಕಡೆ ಈ ತೂಕವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.



ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ 1925
(FOREST SETTLEMENT)

ಒಂದು ಜೀವಂತ ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿರೋಧದ ಅಂಶವಿರುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ವೈದೃಶ್ಯದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಶುದ್ಧ ರೂಪಾಂಶಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಪಡೆದ ಶುದ್ಧ ರಚನೆಯೊಂದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ ಎನ್ನೋಣ; ಕಲಾವಿದನು, ಇದರ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ತಲ್ಲಣವೊಂದನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ತಲ್ಲಣವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವಿರೋಧವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಈ ರಚನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸೀಮಿತವಾದಾಗ ಅವನಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಈ ರಚನೆಗಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ತಾವಾಗಿ ಹೊಳೆಯಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನು ತಲೆಹಾಕದಿದ್ದಾಗಲೂ ಅವನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿಚಾರಗಳು ಮೂಡಬಹುದು. ಇಂಥ ಹೋಲಿಕೆಯೊಂದು ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವನಿಗೆ ಹೊಳೆಯಿತೆನ್ನೋಣ. ಆಗ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ರಚನೆಗಿರುವ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಅವನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡನೆನ್ನಿ. ಆಗ ಈ ರಚನೆಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ರಚನೆಯ ವಿಷಯವು ಅಂದರೆ ಅದು ಏನನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಯಿತು ಎನ್ನೋಣ; ಆಗ, ಈ ವಿಷಯದೊಂದಿಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾದ ಸಂಬಂಧವೊಂದನ್ನು ಈ ಹೊಸ ಅಂಶಗಳು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಕಲಾವಿದನು ಅದೃಷ್ಟವಂತನಾದರೆ, ಈ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳು (natural forms) ಕೃತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಸಣ್ಣ ಜಾಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಹಜವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು; ಈ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹೋಲಿಕೆಗಳು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹೊಳೆಯುವ ಮೊದಲೇ ಅವು ಅಲ್ಲಿದ್ದವೇನೋ ಎಂದೂ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು.

ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ವಸ್ತುವು (object)* ಇದೆಯೋ, ಇಲ್ಲವೋ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಾದಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ; ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ಗೊತ್ತಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದು ನಮಗೆ ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಅಂದರೆ, ಅದರ ಸ್ವಭಾವವೇನು ಎಂಬುದು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸ್ತುತ.

ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನು ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ವಿಷಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ (subject) ಹುಡುಕುತ್ತಾನೆ.

* **ನೋಡಿ : ಪುಟ 5, ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿ**



ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ಭೂತಪ್ರೇತಾದಿಗಳು 1926

(DEMONS AT THE ENTRANCE)

ಇಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನನ್ನ ಪಾಲಿಗಂತೂ, ಕ್ರಮೇಣವಾಗಿ ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದು. ಭೂತ, ಪ್ರೇತಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಕೊರತೆಗಳಿವೆ ; ಈ ಸಾಮಾನ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಇಂಥ ಕೊರತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಒಬ್ಬ ಬಡಪಾಯಿಯಾಗಿ, ಭೂತವಾಗಿ ಉಳಿದರೆ ಸಾಕು. ಏಕೆಂದರೆ, ಯಾವುದೇ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುವುದು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು; ಅವನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದೂ ಇಂಥ ಒಲವುಗಳೇ. ಹೀಗಾಗಿ, ತನಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಮುಖವೊಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ತಾನಾಗಿ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಎದ್ದುಬಂದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಅಪಾರವಾದ ಸಂತೋಷವಾಗುವುದು ಸಹಜ.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿನ ವಸ್ತುಗಳು ನಮಗೆ ಪ್ರಶಾಂತವಾಗಿಯೋ, ಉಗ್ರವಾಗಿಯೋ ಕಾಣಬಹುದು ಅಥವಾ ಉದ್ರಿಕ್ತವಾಗಿಯೋ, ಶಾಂತವಾಗಿಯೋ ತೋರಬಹುದು; ಅವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಭೀತಿಯನ್ನೋ, ಸಮಾಧಾನವನ್ನೋ ತರಬಹುದು.

ಮನೋದೈಹಿಕ (psychic - physiognomical) ನೆಲೆಯ ಎಲ್ಲಾ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಇವು ತೋರುತ್ತವೆ; ದುರಂತ ದಿಂದ ಸುಖಾಂತದವರೆಗೂ ಹರಡಿದ ಎಲ್ಲಾ ವೈದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೂ ಇವು ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

ಆದರೆ ಇಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೆ ಸಾಲದು.

ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿರಬಹುದು ; ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಆಕೃತಿಗಳೆಂದು ನಾನು ಆಗಾಗ ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಗೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಯಾಮಗಳು (aspects) ಇವೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ತನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಕೆಲವು ಆಯ್ದ ರೂಪಾಂಶಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ರೂಪಾಂಶಗಳ ಗುಂಪುಗಳಲ್ಲಿ ಅವನು ಚಾಲನೆಯೊಂದನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಆಯಾಮಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದು ಇಂಥ ಚಾಲನೆಯಿಂದಲೇ.

ಈ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಾಂತವಾದ ಮತ್ತು ಬಿಗುವಾದ ಆಯಾಮವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆಯೆನ್ನೋಣ. ಆಗ ಅಡ್ಡಡ್ಡವಾದ, ಆದರೆ ಎತ್ತರವಾಗಿಲ್ಲದ ಆಕೃತಿಗಳ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು (array) ನೀಡುವುದು ಈ ರಚನೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಅತ್ಯಂತ ಎತ್ತರವಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡ ಲಂಬವಾದ ಆಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡುವುದು ಇದರ ಉದ್ದೇಶ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಆಯಾಮವು ತನ್ನ ಪ್ರಶಾಂತತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ ತನ್ನ ಬಿಗುವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು



ವಲಸೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಮೀನುಗಳು 1926
(MIGRATING FISH)

ಸಾಧ್ಯ. ಹರಿಯುವ ಅಥವಾ ಹಾರಾಡುವಂಥ ಸ್ಥಿತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಡ್ಡವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಕಾಣುವ ಲಂಬವಾದ ನೋಟಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತು ನೀರು ಅಥವಾ ವಾತಾವರಣದಂಥ ಮಧ್ಯಸ್ಥ (intermediate) ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಒಪ್ಪುತ್ತದೆ; ಈ ಮಧ್ಯಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು.

ಇದನ್ನು ನಾನು 'ಮಧ್ಯಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ' ಎನ್ನಲು ಕಾರಣವಿದೆ: ಈ ಮೊದಲು ನೀಡಿದ ಲಂಬಾಕೃತಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭೂಬದ್ಧವಾದ (earthbound) ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹರಿಯುವ ಅಥವಾ ಹಾರಾಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯು ಈ ರೀತಿಯದಲ್ಲ.

ಮುಂದಿನ ಆಯಾಮವು ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯದು. ಇದಕ್ಕೆ ನಮ್ಮನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಕಲಕುವ ಗುಣವಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ರಚನೆಯನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಬಹುದು.

ಏಕಾಗಬಾರದು?

ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಆಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದು ತಪ್ಪೇನಲ್ಲ ಎಂದು ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದೇನೆ; ಇದರಿಂದ ನನಗೆ ಹೊಸದೊಂದು ಆಯಾಮವು ಸಿಕ್ಕಿದ ಹಾಗಾಯಿತು.

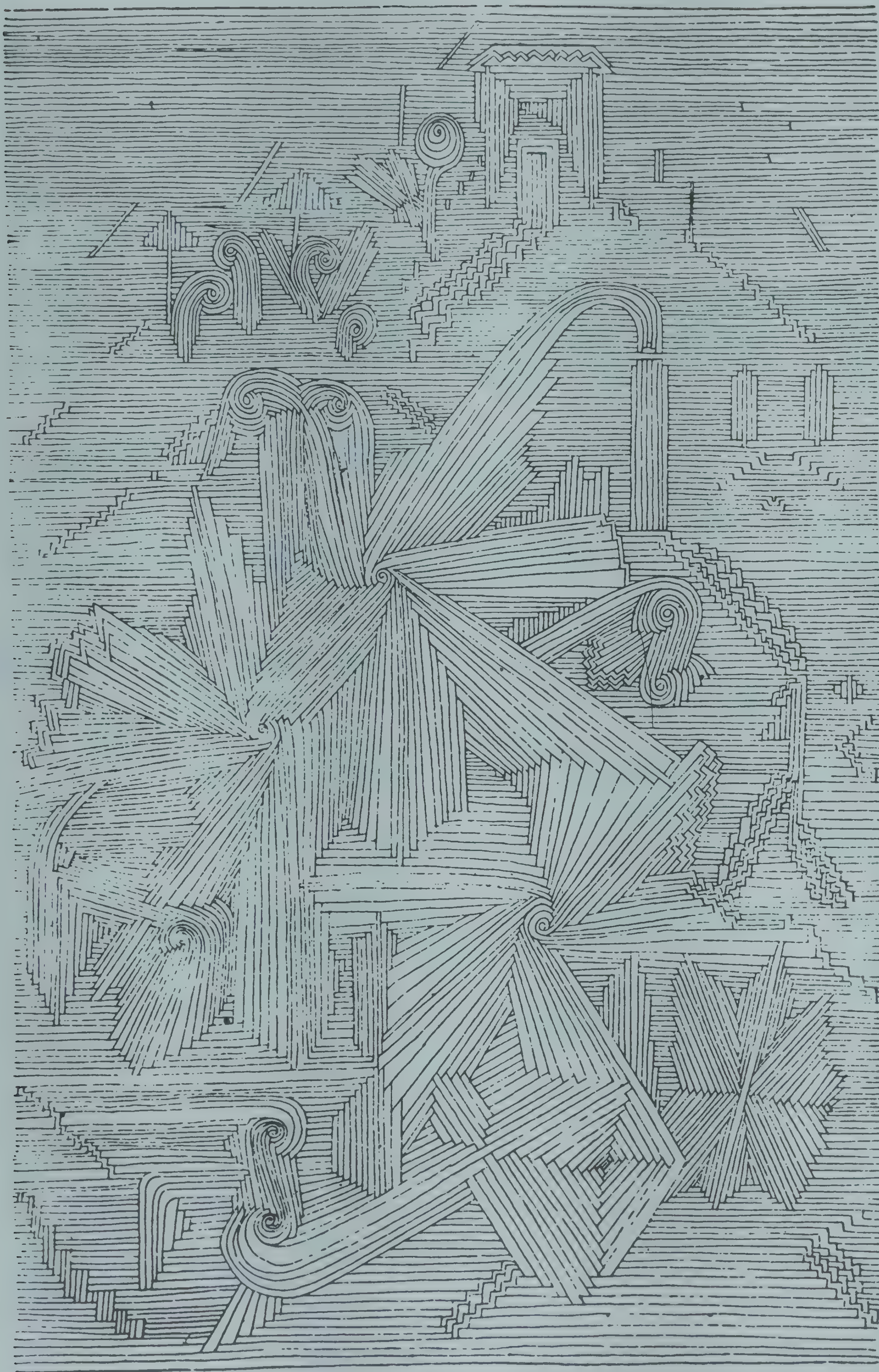
ಇದುವರೆಗೂ ನಾನು ವಿವಿಧ ರೂಪಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಜೊತೆಗೆ ಆಯಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅವುಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಇಂಥ ಯಾವುದೇ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಿಂದ ಅವು ಹೇಗೆ ಮೂಡಿಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಅಂಶಗಳು ಹೇಗೆ ವಿವಿಧ ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡುತ್ತವೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸಲು ನಾನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ; ಇವುಗಳ ಒಟ್ಟುಗೂಡುವಿಕೆಯು ಮೊದಮೊದಲು ಸೀಮಿತವಾದ ಮಟ್ಟದ್ದು. ನಂತರ ಇದು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೂ ನಾನು ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಈ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು, ಅವು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿರುವಾಗ, 'ರಚನೆ'ಗಳು (constructions) ಎನ್ನಬಹುದು. ಆದರೆ ಇವು ಮೂರ್ತರೂಪವೊಂದನ್ನು ಪಡೆದವು ಎನ್ನೋಣ. ಈ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯೂ ನಕ್ಷತ್ರ, ಹೂದಾನಿ, ಗಿಡ, ಪ್ರಾಣಿ,



ಬಟಾನಿಕಲ್ ತೋಟ :

ಕಿರಣಗಳ ಎಲೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಸಸಿಗಳ ಭಾಗ 1926

(BOTANICAL GARDENS :

SECTION OF

RAY-LEAVED PLANTS)

ತಲೆ ಅಥವಾ ಮನುಷ್ಯನ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪವನ್ನು ಹೋಲುವ ಹಾಗೆ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಅಂಥ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗುವುದು. ಆಗ ಇಂಥ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನೂ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು.

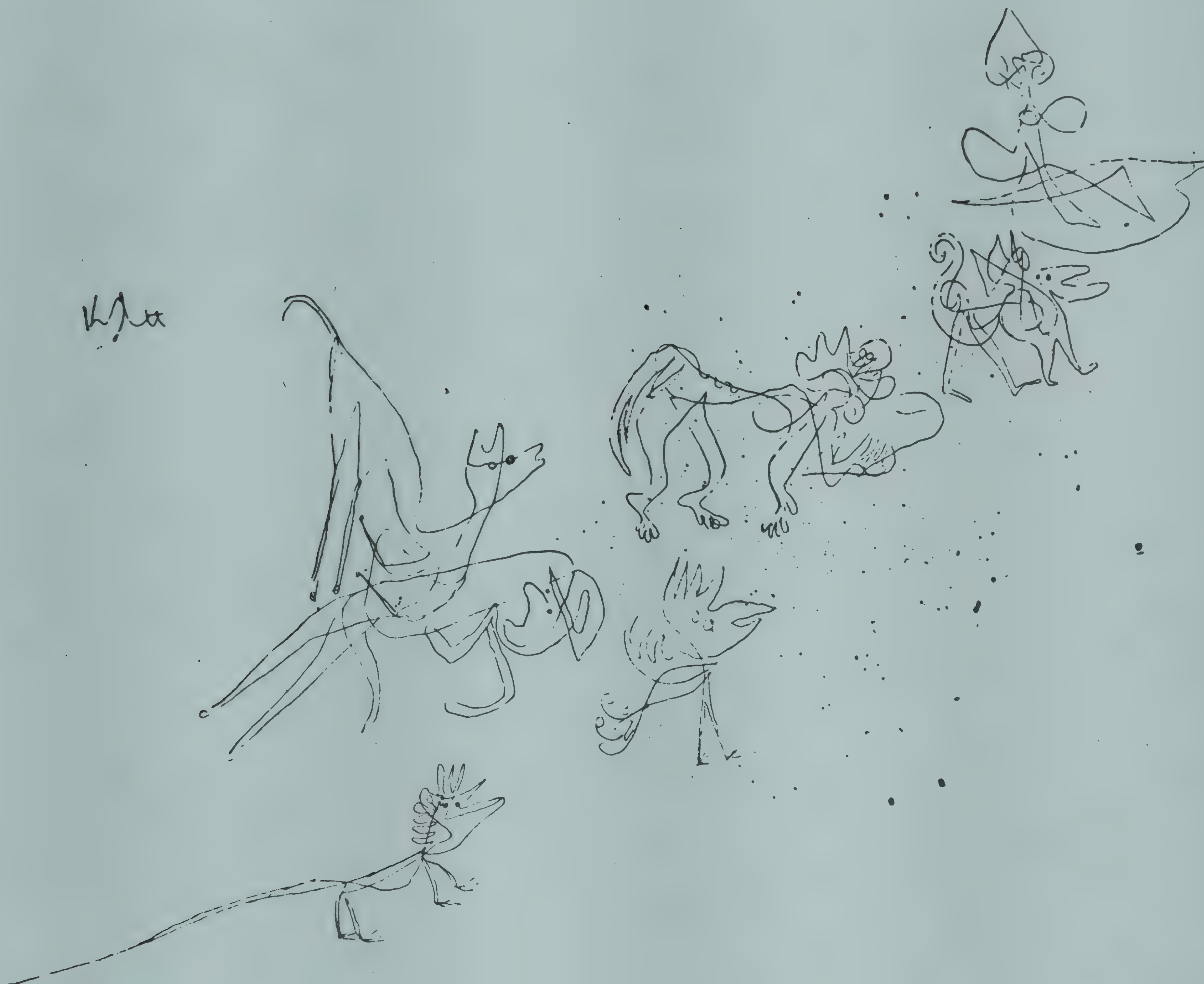
ಹೀಗೆ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ರೇಖೆ, ಛಾಯೆ ಮತ್ತು ಬಣ್ಣಗಳು ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಮೂಲಘಟಕಗಳೆಂದಾದವು. ನಂತರ ಈ ಮೂಲಘಟಕಗಳ ಮೊದಲ ರಚನಾತ್ಮಕ ಸಮ್ಮಿಲನವು ಉಂಟಾಯಿತು. ಇದರಿಂದ ಆಕೃತಿಯ ಆಯಾಮವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು ಅಥವಾ ನಿಮಗೆ 'ವಸ್ತು' ಎಂಬುದೇ ಸರಿಯೆನಿಸಿದರೆ ವಸ್ತುವಿನ ಆಯಾಮವು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು.

ಈಗ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು :

ರೇಖೆಯ ಕೆಲವು ಗೊತ್ತಾದ ಪ್ರಮಾಣಗಳು (proportions) ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮತ್ತು ಎತ್ತಿಕಾಣುವ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತವೆ. ಕಪ್ಪು-ಬಿಳಿಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಯನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಷ್ಟೆ; ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಮಟ್ಟಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಛಾಯಾಶ್ರೇಣಿಯ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯು ಸಾಧ್ಯ. ವಿವಿಧ ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಸಾಮರಸ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು :

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪರಿಮಾಣಗಳು (proportions) ಕೋನಗಳನ್ನು (angles) ಸೂಚಿಸಬಹುದು. ಇವು ಮೊನಚಾಗಿದ್ದು, ಅಂಕುಡೊಂಕಾದ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ರೀತಿಯವು ಎನ್ನೋಣ. ಇದು ನೇರವಾದ ಮತ್ತು ಅಸ್ತ್ರಗತಿಯ ಚಲನೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ಈ ವೈರುಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟೇ ತೀವ್ರವಾದ ವೈದೃಶ್ಯದ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಇಂಥ ರೇಖೆಗಳು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ರೀತಿ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಎರಡು ಬಗೆಯ ರಚನೆಗಳೂ ವೈದೃಶ್ಯವೊಂದರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನೀಡಬಲ್ಲವು. ಹಲವು ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಭದ್ರವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಬಂಧವು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ರೀತಿ ; ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಚದುರಿದ ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದುದು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ.



ಪ್ರಯಾಣ ಹೊರಟಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳು 1928
(ANIMALS ON TREK)

ವಿವಿಧ ಛಾಯೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಈ ವೈದೃಶ್ಯವು ಕೆಳಕಂಡ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ :

ಕಪ್ಪು ಮತ್ತು ಬಿಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದಕ್ಕೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟಗಳ ಸಾಂದ್ರತೆಯು ಸಾಧ್ಯ : ಛಾಯೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವು ಇದರಿಂದಲೇ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ; ಈ ಎಲ್ಲಾ ಛಾಯೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವೈದೃಶ್ಯವು ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಥವಾ ಇದು ಹೀಗಾಗಬಹುದು : ಈ ಛಾಯಾಶ್ರೇಣಿಯ ಮೇಲಿನ ಅರ್ಧಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಿಳಿ ಛಾಯೆಗಳಿದ್ದರೆ, ಕೆಳಗಿನ ಅರ್ಧಭಾಗದಲ್ಲಿ ದಟ್ಟ ಛಾಯೆಗಳಿರುತ್ತವಷ್ಟೆ ; ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಭಾಗದ ಛಾಯೆಗಳ ಸೀಮಿತವಾದ ಬಳಕೆಯಿಂದಲೂ ಇದು ಸಾಧ್ಯ.

ಅಥವಾ ವರ್ಣವೃತ್ತದ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಬೂದುಬಣ್ಣವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ : ಇದರ ಸುತ್ತಲೂ ಅತಿಹೆಚ್ಚಿನ ಅಥವಾ ಅತಿ ಕಡಿಮೆಯ ತಿಳಿಯಾದ ಛಾಯೆಗಳಿವೆ ; ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಮಧ್ಯಮ ಛಾಯೆಗಳಿಂದಲೂ ಇಂಥ ವೈದೃಶ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು.

ಅಥವಾ ಈ ಛಾಯಾಶ್ರೇಣಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿರುವ ಮಂದವಾದ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗಲೂ ವೈದೃಶ್ಯಮಯವಾದ ಅರ್ಥಗಳು ಉಂಟಾಗುತ್ತವೆ. ಬಣ್ಣಗಳ ಸಮ್ಮಿಲನದಲ್ಲಂತೂ ಅರ್ಥವೈವಿಧ್ಯದ ಪ್ರಚಂಡ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಛಾಯೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು : ಕೆಂಪಿನಲ್ಲಿ ಕೆಂಪು : ಅಂದರೆ ಕೆಂಪು ಬಣ್ಣದ ಛಾಯಾ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ತೀರ ಕಡಿಮೆಯ ಸಾಂದ್ರತೆಯಿಂದ ಅತಿಯಾದ ಸಾಂದ್ರತೆಯವರೆಗೆ ಇರುವ ಎಲ್ಲಾ ಛಾಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು ; ಒಂದೇ ಬಣ್ಣದ ಈ ಎಲ್ಲಾ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿಯಾದರೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಸೀಮಿತವಾಗಿಯಾದರೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ; ಎರಡೂ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ವೈದೃಶ್ಯವು ಸಾಧ್ಯ. ನಂತರ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಹರವನ್ನು ಇದೇ ರೀತಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು ; (ಇದಂತೂ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯದು) ; ಅಥವಾ ನೀಲಿ ಬಣ್ಣಕ್ಕಿರುವ ಹರವನ್ನೂ ಹೀಗೆ ನೋಡಬಹುದು – ಈ ಒಂದೊಂದರಲ್ಲೂ ಏನೆಲ್ಲ ವೈದೃಶ್ಯಗಳು ಸಾಧ್ಯ !

ಅಥವಾ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿರುವ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು – ಅಂದರೆ, ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಹಸಿರು, ಹಳದಿ ಮತ್ತು ನೇರಿಳೆ, ನೀಲಿ ಮತ್ತು ಕಿತ್ತಳೆಗಳ ನಡುವೆ, ವರ್ಣವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.



ಇದು ಯಾರ ತಪ್ಪು? 1928
(WHOSE FAULT IS IT?)

ಇವು ಅರ್ಥದ ಮಹತ್ತರವಾದ ತುಣುಕುಗಳು.

ಅಥವಾ ವರ್ಣ ವೃತ್ತದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುವ ಬೂದುಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅದರ ಪರಿಧಿಯ ಕಡೆ ಗಮನ ಹರಿಸಬಹುದು; ಇವು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ತಂಪಾದ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುವ ಭಾಗಗಳಾದರೂ* ಆಗಬಹುದು; ಅಥವಾ ಹೆಚ್ಚು ಶಾಖದ ಅನುಭವವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುವ ಭಾಗಗಳಾದರೂ ಆಗಬಹುದು; ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ವರ್ಣವೃತ್ತದ ಈ ಯಾವುದೇ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವೆ ಆಗುವ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವುದು ಮುಖ್ಯ.

ಈ ಹಿಂದಿನ ವೈದೃಶ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ, ಈ ಭಾಗಗಳ ಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡುತ್ತವೆ.

ಅಥವಾ ವೃತ್ತದ ಪರಿಧಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನೋಡೋಣ: ಇಲ್ಲಿ ಹಳದಿಯಿಂದ ಕಿತ್ತಳೆಯ ಮೂಲಕ ಕೆಂಪಿನವರೆಗೆ, ಅಥವಾ ಕೆಂಪಿನಿಂದ ನೇರಿಳೆಯ ಮೂಲಕ ನೀಲಿಯವರೆಗೆ, ಅಥವಾ ಪರಿಧಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಂಡುಬರುವ ಬಣ್ಣಗಳ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಂದ ಉಜ್ವಲವಾದ ವರ್ಣಮೇಳವೊಂದರವರೆಗೆ ಏನೆಲ್ಲ ಪ್ರಚಂಡವಾದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ! ಒಂದು ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವೆಂಬುದೂ ಇದೆ; ಈ ಅರ್ಥದ ಆಯಾಮದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆಳ – ಹರವುಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ನೋಟಗಳು ಸಾಧ್ಯ.

ಅಥವಾ, ಕಡೆಗೆ, ಸಮಗ್ರ ವರ್ಣವೃತ್ತವನ್ನು ಅದರ ಬೂದು ಬಣ್ಣದ ಕೇಂದ್ರವೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು; ಈ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿನ ಕಪ್ಪಿನಿಂದ ಬಿಳಿಯವರೆಗಿನ ಛಾಯಾಶ್ರೇಣಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

* ವರ್ಣ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಕಿತ್ತಳೆಯ ಬಣ್ಣವಿರುವ ಭಾಗವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಶಾಖವಾದದ್ದೆನಿಸಿದರೆ, ನೀಲಿ–ಹಸಿರುಗಳ ಭಾಗವು ಅತ್ಯಂತ ತಂಪೆನಿಸುತ್ತದೆ; ಈ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ ಈ ಬಣ್ಣಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ; ಛಾಯೆಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಲ್ಲ.



ಸಮೂಹ W 1930
(GROUP W)

ಈ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೂ ನಾವು ಮೀರಬೇಕಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸದೇ ಆದ ಒಂದು ಆಯಾಮವು ಬೇಕು. ವರ್ಣವೈವಿಧ್ಯದ ಔಚಿತ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂದರೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಪರಿಣಾಮ ಕಾರಿಯಾಗಿ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಲು ನಮಗೆ ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನವಿರಬೇಕು; ಏಕೆಂದರೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಹಲವು ಸಮ್ಮಿಲನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಅನನ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಮ್ಮಿಲನದಲ್ಲಿನ ಬಣ್ಣಗಳಿಗೂ ಅವುಗಳಿಗೇ ವಿಶೇಷವಾದ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿದೆ.

ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂಥ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಒಟ್ಟುಗೂಡುವಿಕೆಯೂ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಮ್ಮಿಲನವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಆಕೃತಿಯೂ ಅನನ್ಯವೇ ಆಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆ.

ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮವು ಎಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು; ಇದು, ಸಹಜವಾಗಿ ಶೈಲಿಯ ಆಯಾಮದ ಕಡೆಗೆ ನಮ್ಮ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ, ರೋಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನ ಶೋಚನೀಯ, ಕರುಣಾಜನಕ ಘಟ್ಟವು ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಡಿಬಂದುದು.

ಇಂಥ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮದ ಮೂಲಕ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಮೊದಲು, ಸುತ್ತಲಿನ ಪ್ರಪಂಚದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವುಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ, ಈ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವುಕತೆಯು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಲೋಕವನ್ನು ಮೀರಿದ ಸತ್ಯವೊಂದಿದೆ; ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಇದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ; ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮದ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿದೆ; ಅದು ತನ್ನ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ತನ್ನದೇ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದಿಂದ, ಹೀಗೆ ಗೆದ್ದು ಮೇಲೇರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯ.

ಅಂದರೆ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಇರುವ ಈ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು, ಮೊದಮೊದಲು ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರತಿಕೂಲವಾದ ರೀತಿಯವು; ಆದರೆ, ಜೀವಶಕ್ತಿಯನ್ನೇ (life-force) ಹಮ್ಮಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಹಂತವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ; ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಕ್ರಮವನ್ನು ನಾನು ಈ ಹಂತದವರೆಗೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತೇನೆ ಎನ್ನೋಣ; ಆಗ, ಹಿಂದೆ ವಿವರಿಸಿದ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನ, ಉಸಿರುಗಟ್ಟುವ ಕರುಣಾಜನಕ ಶೈಲಿಯಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಜೊತೆಗೆ ವಿಶ್ವದೊಂದಿಗೆ ಒಂದಾಗಬಲ್ಲ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಸಿಸಂನತ್ತ ನಾನು ಬೆಳೆಯುತ್ತೇನೆ.



ಕಲ್ಪನಾಮಯ 1930
(DREAMLIKE)

ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲೆಯ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಚಲನಶೀಲವಾದ ಗುಣಗಳೂ ಇವೆ; ಸ್ಥಗಿತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಗುಣಗಳೂ ಇವೆ; ಈ ಗುಣಗಳು ರಮ್ಯ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತಮಾರ್ಗಗಳ ನಡುವೆ ಕಾಣುವ ವೈದೃಶ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತವೆ.

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹೀಗೆ ಮಹತ್ವವಾದ ಅನೇಕ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದನ್ನು ಈವರೆಗಿನ ವಿವರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಿವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಇದನ್ನು ಕೇವಲ ಒಂದು 'ರಚನೆ' (construction) ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ನ್ಯಾಯವಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿಂದಾಚೆಗೆ 'ಸಂಯೋಜನೆ' (composition) ಎಂಬ ಘನವಾದ ಹೆಸರನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಕೊಡೋಣ.

ಆದರೆ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಆಯಾಮಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಆಳ–ಹರವುಗಳು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಆಯಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟು ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಸಾಕು.

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದ ವಸ್ತುಗಳಿಗೂ (objects) ಕೆಲವು ಆಯಾಮಗಳಿವೆ. ಈಗ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವುದು ವಸ್ತುವೊಂದರ ಈ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬೆಳಕೊಂದರಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನು ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪಗಳನ್ನು ಯಾದೃಚ್ಛಿಕವೆನಿಸುವ ಹಾಗೆ ಪದೇ ಪದೇ 'ವಿರೂಪ'ಗೊಳಿಸಲು (distort) ಕಾರಣಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ನೈಸರ್ಗಿಕ ರೂಪವೊಂದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಂದಿ ಯಥಾರ್ಥವಾದಿ (realist)* ವಿಮರ್ಶಕರು ನೀಡಿದಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಸತ್ವವಿರುವುದು ಈ ಅಂತಿಮ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. ಅದಿರುವುದು ಈ ಅಂತಿಮ ರೂಪಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅವನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮೌಲಿಕವಾಗುತ್ತವೆ.

* ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ಆದರ್ಶೀಕರಿಸದೆ, ವಿರೂಪಗೊಳಿಸದೆ, ಅಥವಾ ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸದೆ, ಅದು ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೊ ಹಾಗೇ ಚಿತ್ರಿಸುವುದನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುವವರು.



ಮರಗಳ ನಾಶ 1930

(TREE - FELLING)

ತಾನೊಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಅವನು ಉದ್ದಿಶ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಯತ್ನಿಸದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೂ ಅವನೊಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿ. ಈ ಪ್ರಪಂಚವು ಸಂಭವನೀಯವಾದ ಇತರ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಪಂಚಗಳಿಗಿಂತ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಆಶಾವಾದಿಗಳ ನಿಲುವನ್ನಾಗಲಿ ಈ ಪ್ರಪಂಚವು ಎಷ್ಟು ಕೆಟ್ಟದ್ದೆಂದರೆ ಇದೊಂದು ಮಾದರಿಯಾಗಲು ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನಾಗಲೀ ಅವನು ತಳೆಯದಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಅವನ ಪ್ರಕಾರ,

“ಈಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಪ್ರಪಂಚವೊಂದೇ ಸಂಭವನೀಯ ಪ್ರಪಂಚವಲ್ಲ.’’

ಹೀಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಂತಿಮ ರೂಪಗಳನ್ನು ಅವನು ತನ್ನ ಭೇದಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾನೆ.

ತನ್ನ ನೋಟವು ಆಳವಾದಷ್ಟೂ ತನ್ನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಭೂತಕಾಲದವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭವಾಗಿ ಚಾಚುವುದು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಕೃತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದು ಅಂತಿಮ ರೂಪವೇ ಆಗಿದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ‘ಸೃಷ್ಟಿ’ ಎಂಬುದೇ ಒಂದು ಸತ್ವಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತದೆ.

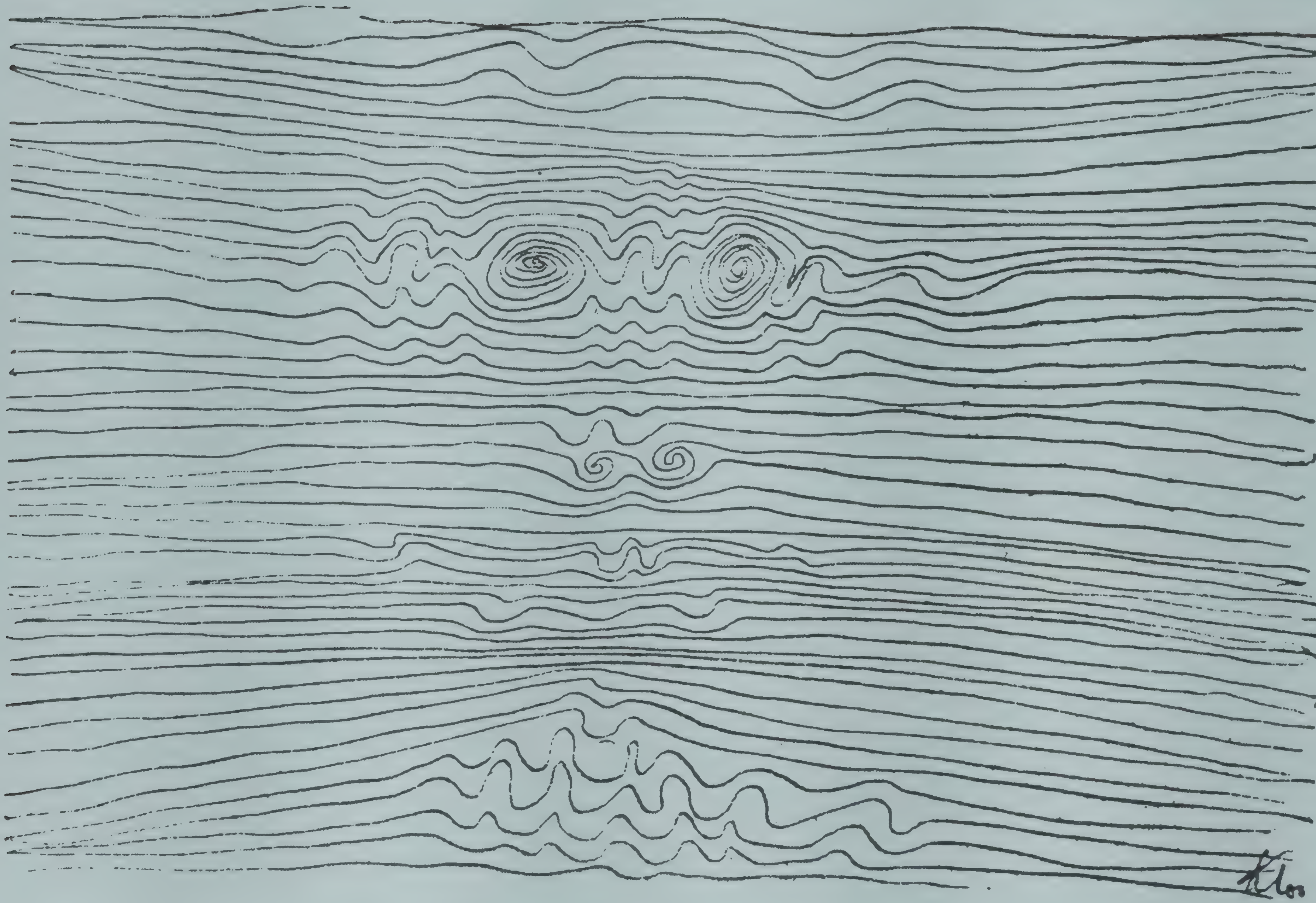
ಆಗ ಸೃಷ್ಟಿಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಇನ್ನೂ ಮುಗಿದಿಲ್ಲವೆಂಬ ವಿಚಾರವು ಅವನನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಶ್ವದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ ಕ್ರಿಯೆಯು ಭೂತದಿಂದ ಭವಿಷ್ಯದವರೆವಿಗೂ ಹಬ್ಬಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಅವನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಿರಂತರ ಸೃಷ್ಟಿ.

ಅವನು ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೂ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ.

ಅವನ ವಿಚಾರಗಳು ತನ್ನ ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕಿನ ಕಡೆ ಹರಿಯುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಪಂಚವು ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದು ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಅವನ ಸ್ವಗತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅನಂತರ ಅವನು ಅನಂತತೆಗೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತಾನೆ. ಇತರ ಲೋಕಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಸೃಷ್ಟಿಯು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯದಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಿರುವ ಸಂಭವಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿವೆ ಎಂದು ಅವನಿಗೆನಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವನು ಹೀಗೆ ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವಿಚಾರ ಮಾಡಬಲ್ಲ. ಇದು ಅವನ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೊಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ತರಬೇತಿ.



ನೀರ ಮೇಲಿನ ಆಟ 1935

(PLAY ON WATER)

ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರೇರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಕಲಾವಿದನ ಚಿಂತನಕ್ರಮವು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಮುಕ್ತವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದರೆ ಅದು ಈ ಮೂಲಭೂತ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಬಹುದು. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಹೀಗೆ ತಾನೇ ಮುಕ್ತಮನಸ್ಸಿನವನಾದ್ದರಿಂದ ತನ್ನ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಯ ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಲ್ಲಿ ಅನುಮಾನವಿಲ್ಲ.

ಆದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚದ ನೋಟಗಳು ಕಾಲ–ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳೆಂದು ಅವನು ಭಾವಿಸಿದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ತನ್ನದೇ ಆದ ಕಲ್ಪನಾಲೋಕದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವುದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ಹೀಗೆನ್ನಿಸಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗ್ರಾಹಿಯಾದ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಭಾವತೀವ್ರತೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಈ ಹೊರ ಪ್ರಪಂಚವು ಏನೇನೂ ಸಾಲದು ಎಂದು ಅವನು ತಿಳಿಯಬಹುದು.

ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಇಣುಕು ನೋಟಕ್ಕೂ ಕಾಣುವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿವೆ. ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೇ ನಾವು ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಯೋ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೆ ಹೋದೆವು ಎನ್ನೋಣ. ಆಗ ಅವು ನಮ್ಮ ಭ್ರಮೆ ಮತ್ತು ಅತಿಯಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ ಅನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ?

ಆದರೂ ಇಂಥ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಭಾವೋದ್ರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶಮಾಡುವ ಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಯಥಾರ್ಥವಾದಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿದ್ದಿತೆನ್ನಿ. ಆಗ ತೀವ್ರವಾದ ರೋಷದಿಂದ ಅವನು "ಇದು ಪ್ರಕೃತಿಯೆ? ನಾನಿದನ್ನು ಕೆಟ್ಟ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಅನ್ನುತ್ತೇನೆ" ಎಂದು ಕೂಗಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಅಂದರೆ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಯಾವುದರಲ್ಲಿ ಕಾಳಜಿಯಿರಬೇಕು? ಸೂಕ್ಷ್ಮದರ್ಶನದಲ್ಲಿಯೆ? ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೆ? ನಷ್ಟ ಜೀವಿಗಳ ಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿಯೆ?

ಅವನಿಗೆ ಇಂಥ ಕಾಳಜಿಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡುವುದಷ್ಟೇ ಅವನ ಉದ್ದೇಶ. ತನ್ನ ಮುಕ್ತ ಮನಸ್ಸನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅವನಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿರುವುದು. ಪ್ರಕೃತಿಯ 'ಸತ್ಯ'ವನ್ನು ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ನೋಡುವ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾದ ಒರೆಗಲ್ಲನ್ನು ನಮಗೆ ನೀಡುವುದಕ್ಕಲ್ಲ.

ತನ್ನ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಷ್ಟೇ ಅವನಿಗೆ ಈ ರೀತಿಯ ವಿವಿಧ ಆಸಕ್ತಿಗಳಿರುವುದು.



ನಾಗದೇವತೆ ಮತ್ತು ಅವಳ ಶತ್ರು 1940
(THE SNAKE-GODDESS AND HER ENEMY)

ಪ್ರಕೃತಿಯು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೇಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಲೋಕದಲ್ಲಿ (ಪ್ರಾಯಶಃ ಮುಂದೆ ಒಂದು ದಿನ ರುಜುವಾತಾಗಬಲ್ಲ ಹಾಗೆ) ಅದು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸ್ಥಗಿತ ವಿಕಾಸಘಟ್ಟಗಳ ಕಡೆಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವುದು ಈ ರೀತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅರ್ಥವಲ್ಲ.

ಮಹಾನ್ ಪ್ರಕೃತಿಯೇ ಒಂದು ರೂಪದಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಸುಧಾರಿಸಿದ ರೂಪಕ್ಕೆ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಬ್ಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆಂದರೆ ಇದೇ ಆಗಿದೆ. ಇದು ತನಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ಇರುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ಕೇಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ.

ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬನು ಗುರಿಮುಟ್ಟುವವರೆಗೂ ತಾನು ಹಿಡಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ಬಿಡಬಾರದು. ಹಾಗೆ ಬಿಡುವುದು ಹುಚ್ಚು ಧೈರ್ಯವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲಾ ವಿಕಸನವನ್ನೂ ಪೋಷಿಸುವಂಥ ಒಂದು ಆದಿಮ (primeval) ಶಕ್ತಿಯಿರುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪ್ರಾಂತ್ಯವು ನಿಗೂಢವಾದದ್ದು. ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯವನ್ನು ಹೊಗಬಲ್ಲ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ ಭಾಗ್ಯವಂತರು.

ಅದು ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳ ಶಕ್ತಿಯ ಆಗರ; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಾರ್ಯಕ್ಕೂ ಅದೇ ಪ್ರೇರಣೆ – ಅದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮಿದುಳೆನ್ನಿ ಅಥವಾ ಹೃದಯವೆನ್ನಿ, ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅನಾವರಣ ಮಾಡಬಲ್ಲ ರಹಸ್ಯವಾದ ಬೀಗದ ಕೈಯೊಂದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಡಲಾಗಿದೆ. ಅದು ಸೃಷ್ಟಿಯ ಮೂಲ, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗರ್ಭ. ಯಾವ ಕಲಾವಿದನು ತಾನೆ ಅಲ್ಲಿರಲು ಇಷ್ಟಪಡುವುದಿಲ್ಲ ?

ಆದರೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರರು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ತನ್ನ ಒಳತುಡಿತಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಬೇಕು.

ಇಂಪ್ರೆಷನಿಸ್ಟರು – ನಿನ್ನೆ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದವರು – ದಿನನಿತ್ಯ ಕಾಣುವ, ಚೊಂತೆಗಟ್ಟಿದ ಕುರುಚಲು ಗಿಡಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮಗ್ನರಾಗಿದ್ದರು. ಅವರ ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಇಂಥ ಹಕ್ಕೊಂದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಇದೆ.

ಆದರೆ, ನಮ್ಮ ಹೃದಯವು ಉದ್ರಿಕ್ತಗೊಂಡಿದೆ; ಹೀಗಾಗಿ ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಎಲ್ಲದರ ಆಳಕ್ಕೆ, ಮತ್ತೂ ಆಳಕ್ಕೆ, ಎಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ್ಕೆ ತಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಮೂಲಸೆಲೆಯಿಂದ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಏನೇ ಇರಲಿ, ಅದು ಕನಸಾಗಲಿ, ಒಂದು ವಿಚಾರವಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಒಂದು

ಭ್ರಾಮಕ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲಿ, ಅದು ಸರಿಯಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧನಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು; ಆಗಲೇ ಅದೊಂದು ಕಲಾಕೃತಿಯಾಗುವುದು. ಹಾಗಾದಾಗಲೇ ನಾವದನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗಮನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಆಗ, ಆ ಕುತೂಹಲಗಳು ಸತ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ – ಕಲೆಯ ಸತ್ಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ಮೂಲಕ ಜೀವನವನ್ನು ಅದರ ಅತಿ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಯಿಂದ (mediocrity) ಮೇಲೆತ್ತಲು ಅವು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಏಕೆಂದರೆ, ಈಗಾಗಲೇ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಅವು ಮತ್ತಷ್ಟು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ ; ಅಲ್ಲದೆ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ನಿಗೂಢ ದರ್ಶನಗಳು ಗೋಚರಿಸುವ ಹಾಗೆಯೂ ಮಾಡುತ್ತವೆ.

ನಾನು "ಸರಿಯಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧನಗಳ ಜೊತೆಗೆ'' ಎಂದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಒಂದು ಚಿತ್ರವೋ ಅಥವಾ ಮತ್ತೊಂದೋ ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಣಯವಾಗುವುದು ; ಈ ಚಿತ್ರಗಳು ಯಾವ ಬಗೆಯವು ಎಂಬುದರ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದೂ ಈ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ.

ನಮ್ಮದು ಅಲ್ಲೋಲ–ಕಲ್ಲೋಲವಾದ ಕಾಲ ; ಇದು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿದೆ. (ಅಥವಾ ನಮಗೆ ಹಾಗೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾದ ಒಂದು ಮೌಲ್ಯನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ, ನಾವು ನಮ್ಮ ಕಾಲದಿಂದ ದೂರವಿರಬೇಕು ; ನಾವು ಅಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ನನಗೆ ಅನುಮಾನವಿದೆ)

ಈ ಸೃಜನಶೀಲ ಸಾಧನಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ, ಅವುಗಳನ್ನು ಶುದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸುವ, ಶುದ್ಧರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಒತ್ತಡವೊಂದು ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ, ತರುಣ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬೇರೂರುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ನನ್ನ ಕೆಲವು ರೇಖಾತ್ಮಕ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮೂರ್ತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಮೂರ್ತಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದನ್ನು ನೋಡೋಣ : ಈ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ನಾನು ಶುದ್ಧ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ನನ್ನ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಬಾಲಿಶವೆಂಬ ದಂತಕತೆಯೂ ಈ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು.

ಈ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು 'ಅವನು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ' ನಿರೂಪಿಸಲು ನಾನು ಬಯಸಿದ್ದೆ ಎನ್ನೋಣ. ಆಗ ಈ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ನಾನು ಬಳಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿಗೊಳಿಸುವಷ್ಟು ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಆಗಬಹುದೆಂದರೆ, ಆ ಶುದ್ಧರೂಪದ ನಿರೂಪಣೆಯು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಊಹಿಸಲಾರದ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯುಂಟಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಇದೇನೇ ಇರಲಿ. ನಾನಂತೂ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅವನು 'ಹೇಗೆ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೋ' ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇಷ್ಟಪಡುತ್ತೇನಲ್ಲದೆ, ಅವನು ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ ಅಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಆದಾಗಲೇ ನನ್ನ ಜೀವನ ದರ್ಶನವು (Weltanschauung) ಶುದ್ಧ ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಕೌಶಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾಮರಸ್ಯಗೊಳ್ಳುವುದು.

ರೂಪನಿಷ್ಠವಾದ ಸಾಧನಗಳನ್ನು (formal means) ಬಳಸಬೇಕಾದ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗೆಯೇ : ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲೂ, ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಎಲ್ಲಾ ಗುರುತುಗಳನ್ನೂ ನಿವಾರಿಸಬೇಕು.

ಅಂದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಗಳ ಅನೈಜ (untrue) ಬಳಕೆ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದೂ ಇದನ್ನೇ.

ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಷ್ಟು ರೂಪಾಂಶಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿ. ಈ ರಚನಾಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಭಾಗಶಃವಾದದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು. ನನ್ನ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗಿರುವ 'ಬಾಲಿಶತೆ'ಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಾನು ಈಗಾಗಲೇ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಯಿಂದ ಇದು ನಿಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾನೊಬ್ಬ ರೇಖಾಚಿತ್ರಕಾರನೂ (draughtsman) ಹೌದು.

ನಾನು ಶುದ್ಧ ರೇಖಾಚಿತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಶುದ್ಧ ಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ವರ್ಣವೃತ್ತದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಾಗಲೂ ನನ್ನ ವಿವೇಚನಾಶಕ್ತಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಈ ಹಿಂದೆ ಹೇಳಿದ ಭಾಗಶಃವಾದ ರಚನಾಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದರೆ ನಾನು ವರ್ಣಿತ (coloured) ಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪೂರಕವರ್ಣಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಿತ್ರದ ಆಳದಲ್ಲೂ ಹೇಗೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಎಷ್ಟೋ ಆಯಾಮಗಳಿರುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನನ್ನ ಚಿತ್ರರಚನಾಕ್ರಮವು ಇಂಥ ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಅನಂತರ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎರಡೂ ಚಿತ್ರರಚನಾಕ್ರಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಎಲ್ಲಾ ರೀತಿಯ ಸಮನ್ವಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದೇನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಆಯಾ ರೂಪಾಂಶಗಳ ಶುದ್ಧ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ನಾನು ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದೇನೆ.

ರೂಪಾಂಶ, ವಸ್ತು, ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಶೈಲಿ ಇವೆಲ್ಲವುಗಳನ್ನೂ ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡ, ನಿಜಕ್ಕೂ ವಿಶಾಲವಾದ ಹರವನ್ನು ಪಡೆದ ಕಲಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಬೇಕೆಂದು ಆಗಾಗ ಕನಸು ಕಾಣುತ್ತೇನೆ.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಇದೊಂದು ಕನಸಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೇನೋ. ಆದರೆ ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಲೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಳ್ಳೆಯದೇ.

ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಆತುರ ಸಲ್ಲದು. ಅದು ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ತಾನಾಗಿ ತಾನೇ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಅಂಥ ಕೃತಿಯೊಂದರ ರಚನೆಗೆ ಎಂದಾದರೂ ಕಾಲವು ಕೂಡಿಬಂದದ್ದೇ ಆದರೆ ಮತ್ತೂ ಒಳ್ಳೆಯದೇ !

ಅಂಥ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುವುದನ್ನು ನಾವು ಬಿಡಬಾರದು !

ನಮಗೆ ದಕ್ಕಿರುವುದು ಬಿಡಿಭಾಗಗಳಲ್ಲದೆ ಸಮಗ್ರವಲ್ಲ !

ಇದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಂತಿಮ ಶಕ್ತಿಯು (ultimate power) ನಮಗಿನ್ನೂ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ, ಏಕೆಂದರೆ ಜನರು ನಮ್ಮೊಂದಿಗಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಜನಸಮುದಾಯವೊಂದನ್ನು ನಾವು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಹುಡುಕುವಿಕೆಯನ್ನು ನಾವು ಬೌಹೌಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದೆವು. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಜೊತೆಗಾರನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿದ್ದ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ ಸೂರೆಮಾಡಿದ.

ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದೇನೂ ನಮ್ಮಿಂದಾಗದು.

ಅನುವಾದಕನ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು

ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಒಪ್ಪಿಗೆ ನೀಡಿರುವ, ಮೂಲಕೃತಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತ ಹಕ್ಕುದಾರರಾದ ಜಿನೀವಾದ M/s COSMOPRESS ಅವರಿಗೆ,

ಇದರ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಭಾರವನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವ ರಾಜ್ಯ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿಗೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಶ್ರೀ ಆರ್. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರಾವ್, ಮತ್ತು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಶ್ರೀ ಆರ್.ಎಂ. ಹಡಪದ್ ಅವರಿಗೆ,

ಇದರ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಅಪಾರವಾದ ತಾಳ್ಮೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಓದಿ ಈ ಸುಧಾರಿತ ರೂಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾಗಿರುವ ಪ್ರೀತಿಯ ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀ ಎಚ್.ಎಸ್. ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್, ಡಾ. ಸುಮತೀಂದ್ರ ನಾಡಿಗ್ ಮತ್ತು ಡಾ. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ ಅವರಿಗೆ,

ಈ ಅನುವಾದದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿರುವ ಪ್ರೊ. ಎಂ.ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಕ.ವೆಂ. ರಾಜಗೋಪಾಲ್ ಅವರಿಗೆ

ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

ಕೆ. ಎಸ್. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿ

..... ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮೂಲಭೂತ ಬರೆಹಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಆ ಬಗೆಯ ಬರೆಹಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷಾರಚನೆ ಹಾಗೂ ಪಾರಿಭಾಷಿಕ ಪದಕೋಶವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಹೊಣೆ ಈಗ ಬರೆಯಹೊರಡುವವರ ಮೇಲಿರುತ್ತದೆ. Paul Klee ಯವರ ಬರೆಹ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಅತಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಲಕ್ಷಣ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡಲು ತನ್ನದೇ ಆದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಬರೆಹವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸಲು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಒಂದು ಸವಾಲನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾದಂತೆ.

ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸಮೂರ್ತಿಯವರ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ ಮೂಲ ಬರೆಹವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ ಪದಕ್ಕೆ ಪದ ಎನ್ನುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಸಹಜವಾದ ಓಟವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಮೂಲ ವಾಕ್ಯರಚನೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಲ್ಲದೆ ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರನ್ನು ಇಂಥ ಬರೆಹಗಳ ಓದಿಗೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಹೊಣೆಯೂ ಈ ಬಗೆಯ ಅನುವಾದಗಳಿಗೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಣೆಯನ್ನು ಈ ಅನುವಾದದ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಮೂರ್ತಿಯವರು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಲಾಬರೆಹಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಪರಿಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಈ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಡಾ. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ

ಕರ್ನಾಟಕ ಲಲಿತಕಲಾ ಅಕಾಡೆಮಿ